

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Факултет ликовних уметности

Сликарски одсек

Докторски уметнички пројекат:

***Купачи* - Естетика лошег укуса као логика постмодерног сликарства, изложба
слика и цртежа**

Кандидат

Јован Воротовић

Број индекса: 5022/18

Ментор

Др. ум. Весна Кнежевић, ред. проф.

Београд, 2024.

САДРЖАЈ:

Апстракт:	4
Abstract:	6
Увод	7
О Ружној слици:	9
Елементи ружног и лошег укуса у сликарству	10
Гротеска	11
Карикатура	17
Вулгарност/простота	19
Кич и камп	20
Модерна и одвајање умјетности од љепоте	26
Ружно и лош укус у постмодерној умјетности	30
ТЕОРИЈСКИ И ПОЕТИЧКИ ОКВИР	33
Лично полазиште	33
Мотив Купача	35
Рајски врт	38
Експресија	40
Асамблаж и рушење границе између умјетности и стварности	43
Бад паинтинг	45
Слика као дио мреже	49
Крај умјетности	50
Лош укус и умјетничка побуна, студије случаја	51
Асгер Јорн	52
Рене Магрит	53
Филип Гастон	55
Пол Мекарти	57
Практични дио	58
Ала је леп овај свет:	59
Купачи:	67
Закључак	86

Биографија	87
Списак илустрација:	88
Библиографија:.....	91
Вебографија	93

Апстракт:

Овај докторски умјетнички пројекат се бави употребом естетике лошег укуса и ружног као погонском силом у савременој ликовној умјетности, који су сагледани и анализирани у историјском контексту, али и на примјеру сопственог умјетничког рада. Пројекат је изведен уз помоћ историјског мотива који користим као платформу за гомилање различитих културних референци. Овакав приступ полази од постмодернистичких идеја које наглашавају плуралност, фрагментацију умјетничког дјела али и саме стварности у савременом друштву.

Докторски умјетнички пројекат *”Купачи”* реализован је кроз двије паралелно изведене изложбе, једна у изложима галерије ФЛУ Београд, а друга у Оставинској галерији и као писани рад у коме сам образложио за мој рад битне теоријске и поетске оквира и свој умјетнички приступ.

Практични дио састоји се од радова који укључују слике великог формата, асамблаже и цртеже настале у периоду између 2022. и 2024. године. Поставка изложбе осмишљена је кроз два тематски слична приступа који се разликују у начину извођења. За презентацију и саму концепцију првог дијела рада коју чине 4 асамблажа и 8 цртежа било је важно њихово излагање у изложима галерије ФЛУ, ван ушуканог галеријског простора и иступање у стваран свијет коме се обраћа. Други дио изложен у Оставинској галерији чине 19 слика великог и малог формата.

Полазна тачка овог истраживања и умјетничког пројекта налази се у мотиву „Купача“ који је у колективној имагинацији позициониран као идилично мјесто у коме влада склад између човјека и природе. Тај рајски врт у овом случају је интерпретиран у складу са савременим жељама и маштањима. Архајски идеал путем цитирања референтних дјела из историје умјетности, симболично је суочен са тим жељама, претвара се у просто и банално мјесто које укључује свакодневке кич предмете.

Алудирањем на добро познату сцену из историје сликарства која представља сан о утопији, рад настоји да преиспита друштвене појаве на један ироничан и потенцијално духовит начин. Његово пародирање и трансформација бришу границе између класичног и савременог, идиличног и баналног, и отварају простор за нова тумачења. Овај рад користи

естетику ружног и лошег укуса као полазну тачку за своју експресију, а значење мотива као терен за своје умјетничко поигравање.

Кључне ријечи: купачи, утопија, лош укус, естетика ружног, *бад паинтинг*

Abstract:

This doctoral art project deals with the use of aesthetics of bad taste and the ugly as a driving force in contemporary fine art, which are viewed and analyzed in a historical context, but also on the example of one's own artistic work. The project was carried out with the help of a historical motif that I use as a platform for accumulating different cultural references. This approach starts from postmodernist ideas that emphasize the plurality, fragmentation of the work of art, but also reality itself in contemporary society.

The doctoral artistic project "*Bathers*" was realized through two parallel exhibitions, one in the windows of the FLU Belgrade gallery, and the other in the Ostavinska gallery and as a written work in which I explained the important theoretical and poetic frameworks for my work and my artistic approach.

The practical part consists of works that include large-format paintings, assemblages and drawings created in the period between 2022 and 2024. The exhibition setting was designed through two thematically similar approaches that differ in the way of execution. For the presentation and the very conception of the first part of the work, which consists of 4 assemblages and 8 drawings, it was important to display them in the windows of the FLU gallery, outside the tucked-away gallery space and stepping out into the real world to which it addresses. The second part exhibited in the Legacy Gallery consists of 19 large and small format paintings.

The starting point of this research and artistic project is found in the "Bather" motif, which is positioned in the collective imagination as an idyllic place where harmony reigns between man and nature. That garden of paradise in this case is interpreted in accordance with contemporary wishes and fantasies. The archaic ideal, by citing reference works from the history of art, is symbolically confronted with those desires, turning into a simple and banal place that includes everyday kitsch objects.

By alluding to a well-known scene from the history of painting that represents a dream of utopia, the work seeks to reexamine social phenomena in an ironic and potentially humorous way. His parody and transformation erase the boundaries between classical and contemporary, idyllic and

banal, and open space for new interpretations. This work uses the aesthetics of ugly and bad taste as a starting point for its expression, and the meaning of the motif as a field for its artistic play.

Keywords: bathers, utopia, bad taste, aesthetics of the ugly, bad painting

Увод

Докторски умјетнички пројекат под називом ”*Купачи*”, реализован је као двије изложбе под истим називом – ”*Купачи*” у марту 2024. године. Једна изложба реализована је у изложима ФЛУ галерије, док се друга одиграла у Оставинској галерији у Београду.

Изложбе чине радови настали у истом циклусу, тематски обједињени у мотиву купача, разликују се у техничком извођењу рада. У простору Оставинске галерије представљено је 10 слика великог формата и 9 сликаних минијатура, док је други дио изложбе остварен у изложима галерије ФЛУ замишљен као цјелина коју чине 4 велика асамблажа на којима као главни материјал доминира сунђер, уз 8 цртежа мањег формата.

Поменути радови настају уз коришћење ружног и лошег укуса као своје полазне тачке у третирању мотива. Они мијењају његово утопијско значење у једну просту и баналну визију раја. Употреба поменутих елемената представља основу за личну експресију а пародирање мотива терен за умјетничко поигравање. Овако постављен рад односи се на жеље и маштања појединца као и друштва које постоји у фрагментираној слици стварности и спектаклу као владајућем облику живота. Пројекат је изведен у различитим техникама и форматима али сви са истим циљем - да на симболичан начин представе сумњу у правац кретања савременог друштва.

Прво поглавље писаног дијела текста посвећено је конструисању ширег историјског контекста елемената ружног и лошег укуса, који кроз ружну слику али и њене појединачне елементе анализира њихов утицај на трансформацију саме умјетности. Истраживањем концепта ружног долазим до теоријских претпоставки које свједоче потенцијалу који ружно и лош укус имају у трансформисању умјетничких токова и помјерању умјетничких парадигми. Та помјерања започета су појавом модерне као историјске епохе а своју кулминацију доживјела су преласком у постмодерну фазу.

Друго поглавље се састоји од референтних тачака у конструисању рада. Анализира моје лично умјетничко полазиште, склоно претјеривању и неозбиљном тумачењу стварности. Затим, појединачне аспекте рада, сам мотив купача који представља колективни мит о рају, и његов значај у ширем друштвеном контексту. Идеју утопије кроз вишеструка значења тог мотива настала у различитим интерпретацијама из историје сликарства, на које сам се ослањао при изради умјетничког рада. Испитане су и битне теоријске тачке које служе као основа за настајање овог рада - теза о *крају умјетности* која даје слободу у умјетничком приступу, *слика као дио мреже* ширих значења која настају у односу на контекст у коме се налазе и *бед пеинтинг (bad painting)*, растерећеног стилског формализма, који на ироничан начин преко сликарског медија преноси умјетничке поруке, а уједно обухвата и све наведене идеје и концепте. Уз то, направљена је и кратка студија случаја репрезентативних случајева из умјетности који су блиски оваквој умјетничкој пракси.

У трећем поглављу су наведени појмови представљени кроз сопстени умјетнички рад који прати његово формирање кроз два циклуса „Ала је леп овај свет“ и „Купачи“. Циклус „Купачи“ је крајњи резултат рада на овом докторском умјетничком пројекту представљен у склопу двије изложбе. Разматран је процес настајања рада, кроз његове техничке аспекте и формирање полазних идеја. Описан је процес његовог извођења у различитим сликарским техникама као и у техници асамблажа. Даље, описан је процес поставке и презентације завршне изложбе.

У закључку су сумирани утисци о постигнутом раду и препознат је парадокс оваквог приступа у коме нешто лоше заправо постаје добро.

О Ружној слици:

Ружно и лош укус, иако често занемарени или чак презрени у традиционалном схватању естетике, данас играју значајну улогу у савременој умјетности. Оваква слика изазива контроверзу, наводи на промишљање, и изазива емоционални одговор публике. Па из тог разлога умјетност често користи ове елементе као средство за шокирање, за изазивање дискусије, и преиспитивање стандарда љепоте.

Један од основних полазишта оваквог сликарског приступа лежи у концепту „лошег сликарства“ (bad painting), који је поставио темељ нечему што ће временом прерасти у сликарски покрет. Формиран 80-их година али по својој природи не припада временској одредници па сходно томе се стално проширује укључујући умјетност и оба временска правца, насталих прије и после поменуте изложбе.

Употреба ружног и лошег укуса у савременом контексту може служити да истакне друштвене, политичке или личне поруке. Користећи наглашаване елементе попут пренаглашеног колорита, композиције, деформитета, све са циљем да појачају снагу те поруке.

У свијету обојаном хиперпродукцијом визуелног садржаја, комодификацијом свих сфера друштвеног живота, јефтиног дизајна, порнографије, концепт љепоте може дјеловати као реакционарна идеја у умјетности. Са друге стране ружна слика може искреније показати како се осјећамо у времену у ком се налазимо.

Такво сликарство придаје велики значај слободи у ликовном истраживању и укључује аспекте ружног или кича, као субверзивног потенцијала нечега што је представљало негацију самог појма умјетности. Та негација у дијалектици који формирају умјетнички однос лијепог и ружног служио је као покретачка снага мишљења и развоја умјетности, нарочито у њеним каснијим фазама.

Овакав приступ и идеје се у личном раду од самог почетка позиционирају као једно од главних интересовања, које је мијењало форме и увођењем различитих елемената трансформисало слику на такав начин да изазива идеју лијепог у умјетности.

Рад настаје као паралелно истраживање у теоријском и практичном смислу наведених аспеката таквог сликарства, има за циљ да објасни развојни пут који стоји иза употребе лошег укуса у сликарству, и да проба да објасни зашто је прихватање лошег укуса идеолошка позиција логике која карактерише постмодерно стваралаштво.

Зарад боље анализе питања и позиције лијепог у савременој умјетности најприје је потребно направити један шири историјски и теоријски контекст ради бољег разумијевања проблема. Затим је неопходно упознати се са елементима који одликују ружно у умјетности, као што су вулгарност, карикатура, гротеска, као и са начином на који су обликовали умјетност кроз њену историју.

Елементи ружног и лошег укуса у сликарству

Када се говори о укусу, опште мјеста данас је да је `љепота у оку посматрача`, (ова фраза настала је у 18ом вијеку са цљем да љепоту премјести из поља својства неког предмета на субјективни доживљај или естетски суд о истом).¹ и да о укусима не треба расправљати.

Међутим питање љепоте важи за једну од највећих и најзначајнијих преокупација у умјетности, и нешто што је дуго времена био неодвојив појам од ње саме.

У традиционалном схватању умјетности и филозофије, рачунајући од антике и Платона углавном су појмови љепоте и умјетности били изједначени, насупрот њима стајило је нешто што је зло, ирационално, диспропорционално, или једном ријечју ружно. На основу овог односа формирана је дијалектика између два пола која је обликовала естетску и моралну мисао западне европе.

Тај однос дефинише лијепо као канон и централну тему која је стајала за идеале, разум, истину, доброту, хармонију, уопште за високе умјетничке аспирације од античких времена

¹ Хјум, „КАНТ И ЗАСНИВАЊЕ МОДЕРНЕ ЕСТЕТИКЕ“, Небојша Грубор, стр. 36

све до 19 вијека и појаве модернизма. Са друге стране ружно је било све оно што је супротно овим квалитетима, важило је за један репозиторијум у који би се сврстало све што се не уклапа у горе поменуте врлине.

Прва опширнија анализа естетике ружног настаје у 19ом вијеку од стране Карла Росенкрантца, која прави аналогију између ружног и морала. Росенкрантц у својој естетици ружног из 1853 године говори да као што зло и гријех стоје наспрам добра тако и ружно стоји на супрот љепоте. Он прави ревизију дотадашње дефиниције по којој је ружно негација љепоте, и предлаже да она постоји у оквиру истог система попут неке врсте грешке.² Његова анализа појма ружног на основу бројних примјера из природе, формира категорије ружног у умјетности (, предлаже ружно као одсуство форме, недоследност или деформацију. Будући да је ружно условљено стандардом љепоте, Карла Росенкрантц сматра ружно неопходним елементом умјетничког процеса.³(Rosenkranz, n.d.) види стр. 16

На овим основима успостављен је модел према којем је ружно оно што умањује људске квалитете, као симптом дегенерације. Сваки знак замора, мањка слободе, распуштања, деградирања према Умберту Еку припада суду ружног.⁴ Харпхам описује унутрашњу структуру ружног у умјетности као конфузију у хијерархији, коприсуство нормативних, оформљених високих идеала и абнормалних, дегенеративних ниских материјала. Близина ниских деградира високе, повлачећи их у чудовишно подземље гротеске.⁵

Гротеска

Као естетска категорија, гротеска постоји од краја 15ог вијека и открића подземних античких палата са орнаментима на зидовима и плафонима на којима су биљним и животињским мотиви. Сама ријеч изведена је од ријечи *grotta* што значи пећина, алудира на мјесто проналаска ових орнамената. У тим палатама откривени су чудни, неприродни сликарски призори који спајају ђелове људског тијела, животиња и биљака, све то

² „*Aesthetics of Ugliness a critical Edition*“ стр.16

³ *Isto*, стр.16

⁴ „*Eco Umberto on Ugliness*“

⁵ *On the Politics of Ugliness. Palgrave Macmillan, cmp. 33*

одударало је од духа класичне антике и тадашњој публици представљано крајње необичан призор који је у супротности са иделом умјетничке љепоте.



Слика 1: примјер гротескног орнамента

Од 15ог вијека и ренесансе гротеска постаје синоним за ружно у умјетности, временом се појам шири и под њено значење сврставају се умјетничке форме које у себи садрже комично, хибридно, асиметрично, страно или необично. Од 18ог вијека гротеска се односи на приказивање људи у неприродном, комичном и издеформисаном облику. Прва тумачења гротеске у 18. вијеку дефинишу је као гротескно-комично (Јустујус Мезер и Флегел), као подврсту комичног која је сирова и неукусна. Николај Хартман даје двије врсте комичног, грубо комично које се лако измеће у гротескно, бурлескно или спектакуларно, и фино комично.⁶

„У ријечи гротеско као ознаци за одређену, од антике подстакнуту орнаментику за ренесансу није било само нечег разиграно-ведрог, наивно-фантастичног, него уједно и нечег тескобног, нелагодног, с обзиром на свијет у којем је укинута устројство наше стварности: оно устројство стварности у којем постоји јасно разграничење између

⁶ „Гротескно у сликарству и песништву“, Волфганг Кајзер, стр. 174

подручја предметног, биљног,животињског и људског свијета, као и између статике, симетрије и природног реда величина.“⁷

Кајзер се у анализи гротеске у сликарству осврће на њемачког теоретичара Виланда и ширење значења гротеске у 18. вијеку у којем се придаје посебно мјесто карикатури у умјетничком обликовању. Виланд разликује три врсте карикатуре: истините или оне у којој сликар само одсликава изобличену природу онако како му се предочава; претјеране која из посебне намјере повећава изобличеност предмета на начин који је аналоган природи; и фантастичне или гротескне у којој сликар не мари за сличност и истинитост предмета сликања, већ је препуштен умјетничкој уобразиљи ствара неприродне и бесмислене творевине да би произвео смијех.* исто Карикатура има такво дејство да буди опречна осјећања, језе и тјескобе, суочене са свијетом који излази из својих уобичајених токова и смијех због њених деформитета.⁸*37 исто Одатле излази суштина гротеске по Виланду, која не његује чврст однос према стварности.

Но, гротеска не мора бити само визуално одвратна, већ може имати узнемирујући учинак помицањем друштвено прихваћених граница понашања, остављајући публику несигурном. Ова врста умјетности често се бави темама о којима нико не воли причати, али на најнеукуснији могући начин. Овдје примјећујемо трансгресивну моћ гротеске која ће у каснијим епохама доћи до изражаја.

У анализи естетике ружног и књижи Џејсона Хила и Ванесе Шварц у опису гротеске као наводе изворе из гротескно-комичног⁹ из 1788 године (Флогел) која под гротескно комичним сматра приказе настале на основу грчке митологије, игре сатира, која је као нижи облик комедије одвратно сензуална, непристојан и увредљива.¹⁰(Rosenkranz, n.d.) 144

Измијењену форму појма гротеске теорија умјетности препознаје у дјелима Питера Бројгела, старијег познатим и као „Сељачки“ и млађем такозваном „Паклени“. Сељачког

⁷ Исто, стр. 24

⁸ „Гротескно у сликарству и песништву“, Волфганг Кајзер, стр. 37

⁹ за Виланда, теоретичара карикатуре, суштина се правих гротески састоји у томе да оне више не његују чврст однос према стварности. Оне нису плод подражавања, него неке „необуздане моћи уобразиље“. Стр. 36

¹⁰ „Aesthetics of Ugliness a critical Edition“, стр 144

Бројгела развијао је своју умјетност према скицама Хијеронимуса Боша, који у свом сликарству представио један ужасан аветињски приказ пакла са свим његовим мукама и фантастичним чудовиштима која га настањују. Али Бошове слике су дубоко религиозне, он своју инспирацију црпи из хришћанске митологије формирајући своје представе раја и пакла. Иако су Бошове слике znale бити монструозне, сматрало се да умјетност има ту способност да нешто ружно преобрати у умјетничко лијепо. Са друге стране гротеска коју Бројгер ствара је стварна, овоземаљска, за разлику од Боша Бројгел слика не идеализован, апсурдан али свијет који га окружује. Према томе Бројгел је најбољи представник онога што означава проширени појам гротеске у 18 вијеку.¹¹



Слика 2,3: Хијеронимус Бош централна слика триптиха „Врт уживања“; Питер Бројгел старији „Парабола слијетих“

Доба романтизма представља и доба успона гротеске, која се шири и на поље књижевности. Тада настаје њена дефиниција која је и данас везана за гротеску, фантастична, претјерана и изобличена слика стварности која изазива застрашујућа и комична осјећања.¹²

Један од најупечатљивијих примјера гротескног сликара је Франциско Гоја. Гоја је успио да развије један невјероватан и гротескан свијет у двије серије гравира „Страхоте рата“ , „Лос цаприџос“ и циклусу „Црних слика“ које ствара на заласку своје карије. Гоја успијева да забиљежи имагинарни свијет којим владају авети и утваре али и са истим осјећајем

¹¹ „Гротескно у сликарству и песништву“, Волфганг Кајзер, стр. 45

¹² Исто, стр. 65

грозоте представља и најужасније детаље рата, мучења и страдања шпанског народа у борби против окупатора. По завршетку рата са француском републиком на његовим платнима се појављују групни портрети маскираних људи, овај суморни карневал под маскама наговјештава опасност, злобу и демонске силе.¹³ Гоја је гротеску развио у својој подмаклој сликарској фази у циклусу познатом као „Црне слике“. Гоја је корисито своје сликарство као средство отпора и то га чини занимљивом фигуром која је уједно задњи представник старих мајстора сликарства и први модерни сликар.



¹³ „Francisco Goja“, Rose-Marie i Rainer Hagen, Taschen, стр. 65

Слика 4: Франциско де Гоја „Сатурн прождире сина“

Сама гротеска дијели се на двије струје према Кајзеру, на фантастичку гротеску која потиче од Боша и Бројгела које одликују фантастички свјетови и бића, и други правац који постиже гротеску преко сатиричног, карикатуралног, циничког изобличавања гротеско комичног до аутентично гротеског.¹⁴ Исто Другој струју припада умјетност Домијеа, Гоје, Хогарта.

За сликарство Франциска Гоје као једног он најупечатљивијих примјера гротеске Кајзер говори: „Много тога је на Гојиним цртежима, карикатура, сатира, горка тенденција, али те категорије нису довољне за тумачење. Има у тим цртежима и одређене тајанствености, ноћне море и понорности, што све у нама изазива одређену нелагодност и мучнину, па имамо осјећање као да нам се измакло тло испод ногу.“¹⁵ Кајзер Ефекат који ружно у Гојином раду ствара има своју функцију, његово одступање од устаљених норми љепоте и укуса већине скреће пажњу и указује на шире друштвено политичке проблеме.

По питању везе гротеске са модерном умјетношћу Кајзер скреће пажњу на чињеницу да оно што је гротескна орнаментика 16ог вијека значила за „антикласична стремљења у декорацији маниризма“, може се рећи да на сличан начин гротескно постаје плодно тло у стварању модерне умјетности.¹⁶ Гротеска је тако примјетна и долази до изражаја у надреалистичком сликарству, у отуђењу сабласних свјетова и мијешању органских и механичких облика, у њемачком експресионизму, у сликарству Френсиса Бејкона и бројним примјерима.

У савременој умјетности, умјетнички дуо Џејк и Дино Чапман су успјели да на основу гротеске изграде дубоко ироничан и циничан поглед на свијет. Њихова умјетност укључује експлицитно насиље и секс, баналност и спектакуларизацију свакодневнице, вандализм у креирању умјетности која узнемирава и не оставља никог равнодушним.

¹⁴ „Гротескно у сликарству и песништву“, Волфганг Кајзер, стр. 42

¹⁵ Исто, стр. 19

¹⁶ Исто, стр. 179

Карикатура

Према Oxfordовој дефиницији карикатура представља комичну форму у умјетности модернијег датума, настала од гротеске и цртежа Леонарда да Винчија и Анибалеа Карачија. За Карачија се вјерује да је стварао карикатуралне цртеже као процес супротан идеализацији субјекта.¹⁷

Циљ карикатуре је да исмије свог субјекта, тако што истиче његове мане и негативне физичке карактеристике у први план. За Умберта Ека то пренаглашавање се постиже деформацијом људског тијела, најчешће главе, које има комичан карактер, и усмјерена је ка стварној особи или друштвеној групи. Пренаглашени деформитет служи да укаже на моралне мане путем физичких. У том процесу карикатура свој приказ увијек чини ружнијим него што он заправо јесте.¹⁸

Даље у истраживању карикатуре у књизи „Историја Ружноће“, Умберто Еко наводи Росенкранза и његову естетику, која када је ријеч о карикатури каже следеће: *„ружно трансформише сублимарно у вулгарно, пријатно у одвратно, а апсолутну љепоту у карикатуру у којој достојанство постаје нагласак и шарм кокетности. Карикатура је отуда врхунац формалне ружноће, али управо зато што захваљујући свом одразу одређеном позитивном сликом чији је изобличење, она клизи у комедију. Све до сада смо увек видели тачку у којој ружно може постати смешно. У том самоуништењу неформално и нетачно, вулгарно и одвратно могу произвести наизглед немогућу стварност, која има комичан ефекат.“*¹⁹

Будући да је смијех и хумор имају огроман значај за човјека и друштво у цјелини. Карикатура је своје мјесто у умјетности пронашла као средство сатиричног друштвеног коментарисања, која по својој природи може на ефикасан начин да укаже на мане појединца или друштва карикирањем истих. Тако је и данас најприје вежено за коментарисање политичких дешавања због њене лакоће у преношењу порука.

¹⁷ Изведено из Окфордског речника

¹⁸ „Eco Umberto on Ugliness“

¹⁹ Исто

Међу најбољим примјерима умјетничке праксе која преузима карикатуру као своје изражајно средство су Домиер и Гројз, који су политичку карикатуру издигли на ниво озбиљне умјетности.



Слика 5: Хонор Домиер „ Сви смо ми поштени људи, зато хајде да се загрлимо и завршимо с тим“

У савременој умјетности карикатура је присутна у популарној култури кроз форме стрипа и цртаног филма, као значајна форма у обликовању нашег погледа на свијет. Таква иконографија је у великој мјери присутна и у савременој умјетности. Филип Густон (Phillip Guston), Армен Елојан (Armen Eloyan), Џејк и Дино Чапман (Јаке и Динос Чапман) Пол Мекарти (Paul Mccharty), само су нека од имена који користе ту иконографију као пријемчиво средство за преношење поруке, или као средство за субверзију популарне културе.

Вулгарност/простота

Иако еротизам и наго људско тијело нису синоним за ружно у умјетности, постоји разлика у представљању акта који носи антички терет идеала у умјетности или бесрамне приказе људског тијела. Овај параграф се односи на умјетност која садржи голотињу и експлицитне сцене, без узвишеног држања акта.

Умберо Еко примјећује да постоји одбојност човјека према приказу гениталија и да је та опсервација подржана осјећајем срама. Он објашњава да *„Фројдовски посматрано инстинктивно суздржавање од приказивања и указивања на одређене дјелове тијела и одређене активности кочи осјећај стида, чинећи оно што је предмет пожуде и узбуђења не буде доживљено као лијепо.“*²⁰



Слика 6: детаљ фреске из Помпеје; приказ Приапуса римског бога плодности са огромних фалусом

*„Друштвене прилике нам парадоксално намећу правила према којима је друштвено прихватљива нагост грчког божанства за разлику од просте голотиње. Тај осјећај срама варира у односу на културно историјске услове, и за разлику од неких древних култура на европском тлу је био значајно изражен због утицаја религије.“*²¹

²⁰ „Eco Umberto on Ugliness“

²¹ Исто, стр.

Слично карикатури или често заједно са њом овакви елементи користе шокирању и провоцирању публике у савременој умјетности. Према Ековој формулацији приказ људског пениса или вагине не представља нешто пристојно или естетски лијепо, већ је одраз вулгарности, али он исто тако може бити извор смијеха и забаве у наивном смислу попут дјечије игре. Па тако приказ људског репродуктивног органа носи призивок ружног али и комичног.²²



Слика 7: Пол Мекарти „Механички воз“

Кич и камп

Филозофско промишљање концепта љепоте у европској традицији од мисли античке Грчке до 18ог. вијека схватало је као објективну особину предмета, 18ти вијек доводи до „субјективирања љепоте“²³, које се сада односи на начин реаговања субјекта. Према модерној естетици лијепо више није карактеристика нечега, већ оно што у нама изазива

²² Исто, стр.

²³ Хјум, „КАНТ И ЗАСНИВАЊЕ МОДЕРНЕ ЕСТЕТИКЕ“, Небојша Грубор, види стр. 40

одређен, посебан осјећај. Тај осјећај долази на основу укуса, који може бити добар или лош. Дакле модерна естетика формира концепт естетског искуства према којем „љепота није никакво својство ствари“ већ „она постоји само у духу који их посматра“²⁴

За утемељивача модерне естетике сматра се Александер Готлиб Баумгартен. Баумгартен и већ поменути 18ти вијек представљају прекретницу у формирању естетичке мисли, која се у том преиоду формира као засебна филозофска дисциплина. Осим Баумгартена и Канта, Хјум И Хегел представљају централне фигуре унутар модерне естетике. Почевши од Баумгартена се јавља пажња за естетско искуство прије него лијепо, настало из ширег интересовања за перцепцију. Он проширује питање на оквир који је и данас познат, као науку о сазнавању чулним опажањем.

У даљем обликовању модерне естетичке мисли, кључну улогу игра Имануел Кант који решење овог проблема формира у анализи његове Критике моћи и критике укуса. Критика моћи суђења одвојила је естетско искуство од схватања божанског и схватање форме од функције.²⁵ Кант је тврдио да доносимо чист суд о љепоти када уживамо само у опажању форме објекта, а да чак и не концептуализујемо његову функцију.

Кантов суд укуса који разликује да ли је нешто лијепо или ружно, је естетски суд који не тврди ништа о објекту о коме се говори, већ упућује на нашу субјективну осјећајну реакцију на тај објекат.

Кантова критика "суђења", која унутар његове филозофије има задатак да доведе у везу филозофију природе и филозофију морала. треца од његових критика постаје први свеобухватни рад модерне естетике који системски обрађује појам естетике у поглављу критика естетског суда. За објашњење ових појмова Кант наводи да људски ум посједује три главне когнитивне способности, а то су разумијевање, суд и разум. За Канта је разумијевање когнитивна моћ која формира и препознаје концепте у нашем уму који одржавају нашу способност у формирању знања; Разум је моћ која на основу концепата формира идеје, везане за способност жеље; моћ суђења Кант представља негдје између разумијевања и разума, дефинише је као когнитивну моћ која повезује визуелне

²⁴ Исто, стр. 36

²⁵ *Aesthetic assessment of kitsch: A reading on bad taste in Kant's "Critique of Aesthetic Judgment"*

информације са концептима и дејама формираним од стране разума и разумијевања. Састоји се од интуиције, као рецепције информација од стране пет чула, даљ маште која је производ менталне репрезентације ума, и најзад од поклапања перципиране или замишљене информације са концептом или идејом. У његовом средишту налази се осјећање задовољства или незадовољства, и као што стоји између разума и разумијевања, осјећање задовољства или незадовољства налази се између знања и жеља.

Кант истиче да естетски суд, који одређује вредност посматраног феномена, зависи од способности процене љепоте, односно укуса. Он дефинише укус као способност процјене љепоте и наглашава да је лијепо оно што пружа задовољство својом формом, а не својим шармом или емоционалном реакцијом. Кантов концепт лошег укуса, који се преклапа са каснијим појмом кича, осуђује управо ту склоност ка шарму и емоцији, сматрајући их супротним истинском осећају за лијепо. Кич, као што Кант наводи, настоји да привуче пажњу путем уметничких средстава, али недостаје му квалитет искреног суда укуса који припада истинским лијепим стварима. Стога, према Кантовим стандардима, насупрот истинској естетској вриједности стоји кич који припада лошем укусу.²⁶

Из читања Кантове естетике и успостављања суда укуса закључује се да је лијепо оно што чини задовољство својом формом. Ако се љепота процјењује на основу шарма, то би по Кантовом схватању био деструктиван суд укуса. Будући да кич постиже свој циљ на основу умјетничког ефекта он по Кантовој дефиницији спада у лош укус. Кант препознаје још и сирови или нетренирани укус који је условљен емоцијом, која је тренутна ствар и као таква страна правој љепоти.²⁷

Кич се појављује у 19ом вијеку и убрзо постаје општеприхваћен као синоним за лош укус. У ширем културном контексту кич је везан за јефтине, масовно произведене предмете лошег квалитета који личе на умјетност, према схватању Цлемента Греенберга једног од најистакнутијих теоретичара модерне умјетности, кич је некултивисани укус већине који представља супротност авангарди.²⁸ Кич носи призивак лошег који важи за нешто што је

²⁶ *Aesthetic assessment of kitsch: A reading on bad taste in Kant's "Critique of Aesthetic Judgment"*

²⁷ Исто

²⁸ Исто

супротно правој умјетности, што припада антиумјетности или антиестетици, баналном и неукосу.

Од свог настака у 19.ом вијеку, који се поклапа са почетком индустријске револуције, кич је повезан са ниским умјетничким донетима или опонашањем умјетности. Ширење кича везано је за успон радничке класе у индустријској револуцији и са настанком новог потрошачног начина живота. Стварањем и успоном нове средње класе отворен је простор за културну еманципацију новог друштвеног слоја и развој умјетности по њиховој мјери, у том процесу кич добија на величини и постаје први облик масовне културе.

За Гринберга су појаве конзумеризма и масовне културе касних 50-их година представљале изузетно негативну појаву као свеопшти напад кича. Вјеровало је да авангардна умјетност може сачувати свој интегритет само кроз јасно одвајање од кича путем подјеле на високу и нису културу. Као аргумент за своје тврдње користи примјере системски организоване културе тоталитарних режима 20ог вијека, које почивају на пропаганди, и у својој суштини су кич културе. За те системе авангарда је представљала пријетњу коју треба потиснути или утишати.

„Кич је лако сварљива замјена за умјетност, и као такав идеална храна за лијену публику која жели приступ и уживање у љепоти без улагања превеликог труда“²⁹

Даље одређење кича можемо извести уз помоћ асда Кулке из 1988 године које каже да постоје три услова које кич мора да испуни. Прије свега, мора да представља нешто што је опште прихваћено као лијепо или у најмању руку лако подношљиво, стандардне емоције као што су љубав и саосјећање које активирају емоционални одговор. Друго, тема би требала бити лака за идентификацију од стране шире публике, и као трећи критеријум објекат не би требао да изазива сентимент и убјеђења публике везана за дату тему.³⁰

²⁹ *Aesthetic assessment of kitsch: A reading on bad taste in Kant's "Critique of Aesthetic Judgment"*

³⁰ *Исто*



Слика 8: примјер кича преузет са интернета

Први већи уплив кича у умјетност остварен је средином 20ог вијека уз помоћ поп арта, који успоставља традицију коришћења кича као средства ироније, и као такав кич добија бољу конотацију у савременој умјетности. Најбољи примјер повезивања баналности, сексуалности, рекламе и кича оличен је умјетности Џефа Кунса (Jeffa Коонса), чија умјетност представља озбиљан изазов за било какав суд укуса. Његова пракса позната је по уздицању свакодневних објеката у статус иконе. Изазивајући питања вриједности, ауторства, оригиналности у умјетности, али и доминантност потрошачке културе.³¹ Иако контроверзна, умјетност Џефа Кунса третира кич на посебан начин као централну тему његовог опуса али му уједно даје и један позитивнији тон.

Гило Дорфлес у анализи кича наводи честу појаву у умјетности у којој је преузимање елемента неког умјетничког дјела и његово стављање у другачији контекст користи појачавању умјетничке поруке које дјело носи. Таква пракса добро је позната у виду реферисања, омажа или касније апропријације или цитирања у умјетности. За њега кич

³¹ *This is modern art, Matthew Collings, str. 248*

функционише по сличном принципу али у супротном смјеру, јер у овом случају умјетничка порука губи на својој снази. Најсликовитији примјер тога би био комодификација умјетности у рекламне сврхе, при коме се рецимо класично умјетничко дјело користи као апликација за производ масовне потрошње како би повећала интересовање за исти, у том случају дјело нарушене ауре и извучено из његовог оригиналног контекста губи сваку умјетничку поруку. Док са друге стране употреба и најбаналнијег објекта може користити у стварању снажног умјетничког дјела па и кич преузет од стране умјетности добија нову вриједност.³²



Слика 9: Џеф Кунс „ Мајкл Џексон и Баблс“

Постмодерна умјетност користи као устаљену праксу преузимање стилова (styleme)³³ од кича и укључује их у авангардну или високу умјетност. Између осталог то је један од разлога зашто поп арт користи један вулгаран графички симбол који иронички предимензиониран још више добија на значају и тражи још већу пажњу. Такав рад окачен на музејском зиду представља врхунски чин ироније, јер када се нађе на сликарском

³² *Kitsch An antology of bad taste by Gillo Dorfles*

³³ *Израз Умберта Ека*

платну тај симбол добија значење које иначе није имао.³⁴ Еко то види као авангардну освету кичу.

За разлику од кича, камп је категорија неозбиљне умјетности. Камп је повезан са хумором и он је свјесно коришћење кича повезано са иронијом. Он је типичан у уживању умјетности из прошлости која носи неки призвук лошег, или уживању у ексцентричним стварима. Еко закључује да је камп уствари уживање у кичу, али са знањем да се ради о кичу.³⁵

Модерна и одвајање умјетности од љепоте

У модерничком схватању умјетности она по својој природи припада високој култури, и стоји наспрем ниске, популарне или масовне³⁶. Појава модерне умјетности значила је искорак у ново доба који је условљен прекидом са прошлошћу па самим тим и са љепотом као њеним традиционалним умјетничком савезником.

Тај процес и негацију везе умјетности и љепоте, Данто види као чин прочишћења у ком умјетност у хегелијанском смислу долази до спознаје своје природе.(191870845-Arthur-C-Danto-The-Abuse-of-Beauty, n.d.) Данто каже да је зарад напретка умјетност не само морала да се одвоји од љепоте, већ и да је развласти. *„Љепота је најприје било потребно развластити и њена злоупотреба је представљала централну стратегију у отварању значења умјетности изнад социјално ограниченог доброг укуса.“*³⁷Click or tap here to enter text.

Авангарди као предводници нове умјетности припао је тај историјски задатак. Авангарда је појавом концептуалне умјетности доказала да љепота није обавезан квалитет умјетности, да умјетност може постојати и без ње.

³⁴ „Eco Umberto on Ugliness“

³⁵ „Eco Umberto on Ugliness“, стр. 411

³⁶ Масовна култура се односи на технолошки успон који омогућава дистрибуцију културних добара, музике, филма, умјетности на масовном нивоу

³⁷ исто

Одвајање умјетности од лијепог и помјерање фокуса са љепоте као традиционално најзначајније особине дјела почиње у раном двадесетом вијеку у праксама даде, футуризма, надреализма, њемачког експресионизма који су стари модел јасно дефинисаног дјела замијенили оригиналношћу и личном експресијом. Футуристички манифест прогласио је тркачки аутомобил као љепши од античке скулптуре (Нике са Самотраке), противили су се музејима и библиотекама задајући себи задатак да производе ружно.³⁸ Са друге стране Дада је стварањем антиумјетности покушала да се сруши изнутра.



Слика 10: Марсел Дишан „Фонтана“

Након 1914. године и Дишановог реди мејда, писоара са називом „фонтана“, љепота коначно постаје само једна од категорија умјетничког дјела. Почетком двадесетог вијека када настаје његов радикални умјетнички објекат „редимејд“, Дишан је најавио велику промјену у која ће настати у свијету умјетности. Редимејдом Дишан супротно стварању, користи процес именовања свакодневног објекта као умјетнички акт. На овај начин Дишан

³⁸ „Eco Umberto on Ugliness“ 368

наглашава да је чин проглашавања или умјетничка одлука од већег значаја него естетске особине неког предмета.

Сам Дишан каже: “Поента коју ја желим да установим није диктирана естетским уживањем. Овај избор је заснован на реакцији визуелне равнодушности са истовремено потпуним одсуством доброг или лошег укуса... заправо потпуно супротно естетици”.³⁹ Његова фонтана нема намјеру да открије скривену љепоту писоара, већ изазива саму концепцију умјетности и улоге умјетника у њој. Са Дишаном настаје нова умјетност која нема више намјеру да задовољава, већ је њена улога да провоцира, да трансгресивно дјелује унутар умјетности.

Супротстављање љепоти у умјетничком чину носи филозофску тежину. Након Даде, која је покрет који одражавао револт према лијепом. Умјетност авангарде представља материјализацију филозофског промишљања умјетности.⁴⁰ Након ових искорака постигнутих од стране авангарде љепота надаље постаје једна од естетских карактеристика умјетничког дјела, свакако не нужна и једина.

³⁹ Arthur C. Danto *The Abuse of Beauty*

⁴⁰ Arthur C. Danto *The Abuse of Beauty*



Слика 11: Вилиам Де Кунинг „Жена“

Авангардно одвајање од љепоте присутно је у сликарству у виду бруталне слике. Сликарства неколико умјетника средине двадесетог вијека, између осталих Асгера Јорна у склопу ситуациониста и група „Цобра“ (СОВРА) којој је и сам припадао, затим Дибифе у

својој бруталној умјетности користили су естетику ружног и вандализам као погонско гориво за стварање умјетности.⁴¹

Ружно и лош укус у постмодерној умјетности

Елементи ружног и нечега што би окарактерисали као лош укус једна су од доминантних снага у савременој умјетности али и уопште савременог начина живота, кич, поп култура, информационо доба, доминантне су силе у епохи коју називамо постмодерна. На свом развојном путу модерна умјетност се у својој константној трансформацији и тражењу форме нашла у у другој половини двадесетог вијека у слијепој улици. Излазак из те ситуације означило је ново историјско поглавље, које брише предходно постављене границе између високе и такозване масовне културе, које називамо постмодерна.

Прелазак на постмодерну епоху условљен је све више потрошачким начином живота, упливом кича у поље до тада резервисано искључиво за авангардну умјетност и деконструкцијом западне теорије која се ослобађа великих тема и наратива. Постмодерна умјетност настаје на спајању са оним што припада културној индустрији.⁴² погледај извор

Један од најбољих увида у новонастало стање нуда нам Џејмсон са својом анализом постмодернизма под насловом културна „логика културе касног капитализма“. Он под постмодернизмом сматра „сва осјећања краја (идеологије, умјетности или друштвене класе, државе благостања итд итд.)⁴³ као замјену за предосјећање будућности, била она катастрофална или спасоносна. Прекид се догодио крајем педесетих и шездесетих година. Тај прекид повезан је са искорјењивањем сто година старог система модерног покрета (или са његовим идеолошким или естетским одбацивањем). Расцјеп између двије епохе Џејмс види у бујању истрошеног високомодернистичког импулса који је потрошен у

⁴¹ Концепт естетике рунога на примјеру радикалне енформел апстракције, Барбара Гај Ристић

⁴² Појам „културне индустрије“ формиран је од стране Теодора В. Адорна и Макс Хоркхејмера у „Дијалектици Просветитељства“, књиге која се ослања на Марксистичке и Фројдовске теорије и убрзо постаје један од централних текстова Франкфуртске школе и критичке теорије као њиховог централног рада. Критичка теорија пружа марксистичко тумачење економских и политичких појмова комодификације, одпредмећивање, фетишизаације, и критику масовне културе.

⁴³ Фридрих Џемсон „Постмодернизам“

апстрактном експресионизму у сликарству или егзистенцијализму у филозофији, у којима је и коначно био исцрпљен и истовремено појаве нове праксе поп арта. Умјетности Ендија Ворхола, у фотореализму, касније у новом експресионизму, такође и у тренутку схваћеном као пролазност, у музици Џона Кејџа али и синтеза класичних и популарних стилова, панк рока и новог таласа у музици.^{44*} Џејмс

Умјетност и њена продукција у новонасталом стању како то примјећује Доналд Куспит, постаје оличење ироније и цинизма, проистеклог из Дишановског увођења обичног свакодневног предмета у поље умјетности.^{45*}

Епоху постмодернизма је у интелектуалном смислу обиљежио покрет постструктурализма., који настаје на лингвистичким теоријама и семиолошким односима између знака и означеног. Према постструктурализму значење је промјењиво, у сталном процесу, зависно од времена и контекста.⁴⁶ У његовом оквиру настаје теорија интертекстуалности, у којој текстом постаје интертекст чије значење зависи од односа са другим текстовима, друштвеним и културним и кога на крају дефинише читалац. У овим околности умјетност постаје „систем знакова или трагова означавања који смислено постоје у односима са другим знаковним системима (другим сликама, историјом сликарства, масовним медијма, теоријским дисциплинама, скривеним или нескривеним идеолошким моделима).“⁴⁷ Шуваковић 590 појмовник теорије.

У овако постављеном систему умјетничко дјело упућује на друштвене умјесто естетске аспекте рада, и на њено значење које потиче споља.

У самом сликарству Шуваковић примјећује: „Постструктуралистичку теорију сликарства карактерише: 1 теза да сликарство може проучавати и интерпретирати као систем пиктуралне производње значења, односно, став да је сликарство обик приказивања аналоган дискурзивној и текстуалној пракси, 2 преношење лингвистичких и семиотичких модела у подручје теоријске расправе сликарства, тј. Заснивање семиолошких система

⁴⁴ Фридрих Џемсон „Постмодернизам“

⁴⁵ Доналд Куспит „Умјетност после модерне“, стр види

⁴⁶ Семиолошке Теорије 5.1. Семиологија, Структурализам и Постструктурализам

⁴⁷ Мишко Шуваковић „Појмовник теорије умјетности“, стр. 590

сликарства (Шефер, Плејне и Марин развили су семиологије сликарства), 3 компаративно проучавање пиктуралног приказивања у савременој умејтности и историји умјетности.⁴⁸

Џејмс прави паралелу између двије епохе уз помоћ два рада који служе као примјери са доминантним елементима модернизма, односно постмодернизма. Џејмс читање ових слика не разликује само у стилском смислу, за њега је разлика постављена у самој природи дјела. Ван Гогове ципеле су симбол који се у свом предметном облику схвата као средство приказивања или симптом шире стварности која га замјењује и претвара у крајњу истину.⁴⁹ Код Ворхола је другачија ситуација, његове ципеле не комуницирају непосредно, оне су фетишизација робе карактеристична за касни капитализам. Ворхолове ципеле су више израз критичког става него ли дио ширег свијета.

Поред промјене природе умјетничког дјела, и изједначавања високе и ниске културе, Џејмс примјећује пастиш као један од доминантних стилских израза у новој умјетности. Пастиш дефинише кроз нестанак индивидуалног субјекта и његовим формалим последицама и све мању доступност личног стила, тј пастиш је мијешање стилова. Овај појам потиче од Томаса Мана и његовог Доктора Фауста који га је нашао у Адорновом раду о двије путање значајног музичког експериментисања, у коме еклектицизам Старвинског и Шенберга треба разликовати од идеје пародије. У пастишу модернистички стилови постају постмодерни кодекси. Он је имитација идиосинкратичког стила, али и неутрална пракса те мимикрије без скривеног мотива карактеристичког за пародију. Према Адорну произвођачи културе немају чему више да се окрену осим прошлости, имитацији мртвих стилова. Овакво стање се у историји архитектуре назива „историцизам“. Концепт пастиша објашњава поновно враћање на модернистичке стилове са префиксима „нео“.⁵⁰

Промјена парадигме у постмодерној умјетности постигнута је кроз критику модернизма и постмодернистички преврат. Шуваковић разликује три канала којима се одвијала та промјена: „1.) француски и интернационални постструктурализми; 2.) средњевропски неоромантизам и неоконзервативизам подржан реконструкцијом романтичарски, експресионистичких и психоаналитичких дискурса, 3.) разнородни неконзистентни наративи, аутобиографски и критичко теоријски списи умјетника, критичара и теоретичар

⁴⁸ Исто, стр. 575

⁴⁹ Фридрих Џемсон „Постмодернизам“, стр.

⁵⁰ Исто, стр.

акоји су проблематизовали границе модерности, природу језика умјетности, статус субјекта умјетности, односно, питања моћи институција свијета умјетности и културе.⁵¹

Слична поставка је и код Хала Фостера, „Хал Фостер развоју постмодернизма као умјетничке и естетске категорије препознаје два тока: „неоконзервативни постмодернизам (или антимодернизам) и постструктуралистички постмодернизам (Фостер ер ал., 2007: 596, 599). Под неоконзервативним заокретом у умјетности подразумева се превазилажење радикалних експеримената које је током шездесетих година артикулисала неоавангарда – поступака у погледу дематеријализације умјетничког објекта концептуалне умјетности, флукуса, хепенинга, перформанса, ланд арта и сл. Други постструктуралистички постмодернизам постиже се кроз повратак класичној штафелајној слици. Овакав антимодернизам инсистира на разарању темељних модерниситичких постулата као што су оригиналност, јак ауторски субјект и чиста форма кроз његовање стилског пастиша, еклектицизма и цитатности - циљ сликара као што су Франческо Клементе, Анселм Кифер, Дејвид Сали или Џулијан Шнабел јесте фрагментација па и дезинтеграција било каквог кохерентног стилског канона.“^{52*} Денегри друга половина

Нови задатак умјетности у овако постављеном систему јесте успостављање нових веза, а естетска вриједност бива замијењена трансгресијом у којој антиестетика постаје доминантна снага израза.

ТЕОРИЈСКИ И ПОЕТИЧКИ ОКВИР

Лично полазиште

Моје лично полазиште, и поетика рада изграђена је кроз интересовање за елементе ружног и лошег укуса и од самог почетка је одступала од стандардних дефиниција и норме лијепог у умјетности. Одувијек ми је била блиска концепција карикатуре као ликовне форме која кроз пренаглашавање у приказу људске фигуре производи духовит ефекат.

⁵¹ „Фигуре у покрету“ група аутора, Мишко Шуваковић и Ерјавец (ур.)

⁵² Јеша Денегри „Уметност-Критика 1945-2000“

Користио сам хумор као елемент који ми служи за растерећење слике и њеног мотива, затим довођење на ниво апсурда или шале у коме је све дозвољено.

Од самих почетака на студијском програму сликарства моје интересовање је било удаљено од академског и традиционалног приступа у сликарству и окренуто тражењу личног израза. Ово наводи на развојни пут који је условљен са два принципа. Први је формирање личне иконографије, инспирисане широком лепезом извора који укључују бројна имена историје сликарства али и изворе из популарне културе, масовних медија, са једном јасном карактеристиком која нагиње ка апсурду, лошој или ружној страни човјечности. Прихватање ружног и кича служи ми као средство критике.

Други принцип је развијање гестуалног, експресивног приступа у цртежу и слици који би на један личан начин пренијели моје ставове и однос према предмету слике. Гест служи да представи спољну манифестацију унутрашње нужности и емоционалног стања, задовољства, тјескобе.⁵³

Као полазиште у раду користим преузете, познате мотиве, које постављам у контекст савремене културе и њених искривљених вриједности. Инспирисан њиховом иконографијом користим те мотиве као критичку платформу за истраживање савремених појава попут тржишне комерцијализације људског тијела и интимности. Сједињавање тако конструисане платформе са различитим слојевима културних референци и личних импресија ствара дубљи увид у људску психу и дриштво у цјелини.

Развиј оваквог рада започет је фасцинацијом класичних, митолошких, сликарских мотива са предстама Венера и Грација. Слике које постављене као идеал узвишене љепоте, која се у свом понављању срозава на ниво клишња или кича. Моје питање је било како би тај мотив изгледао деконструисан у складу са савременим временом. Обрадом овог мотива и увођењем нових (не)умјетничких материјала на површину слике, резултирали су радовима који излазе у простор и у већ споменутом маниру престају да буде лијепи.

Слике које настају на први поглед дјелују наивно и безазлено, без неких претераних амбиција. Идеја је била да се кроз непретенциозан, (не схватајући себе ни ствари превише озбиљно) начин покрене размишљање о егзистенцијалним питањима савременог човјека.

⁵³ Шуваковић Мишко „Појмовник савремене умјетности“, стр. 245

Иако наивни, у њима постоји одређена сложеност која указује на вишеслојност умјетничког израза. Наслов нам сугерише да је полазна тачна једно слободно тумачење које омогућава вишеструке интерпретације. Овај приступ ствара сликовит свијет који наизглед дјелује ведро, али заправо поставља питања везана за људско постојање.

Мотив Купача

Као полазна тачка за умјетнички рад послужио је мотив купача који носи богату везу са традицијом и историјом сликарства. Њен извор сеже још у античка времена, до грчких и римских ваза, амфора или зидних слика у купатилима, купачи које су готово увијек повезани са радошћу живљења и хедонизмом уопште. Поријекло мотива је из античке митологије али у каснијој умјетности европе од ренесансе она спада у једну ширу визију идиличне фантазије у којој се преклапа неколика мотива, који се односе на маштање за изгубљеним или недостижним савршеним свијетом.

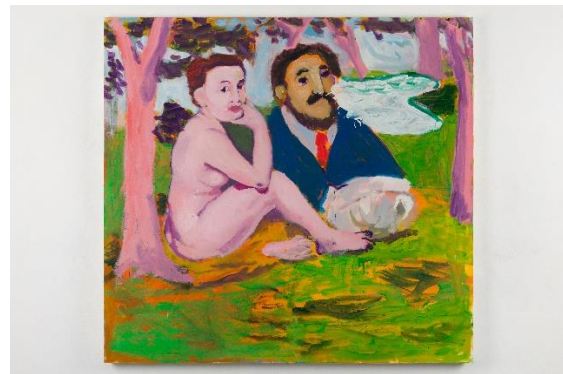
У својој каснијој фази на прелазу између 19ог. и 20ог. вијека овај често сликани мотив карактерише жеља за нечим изгубљеним, за нечим што је ван нашег времена.⁵⁴ Поред своје митолошке конотације и идејне представе идиличног рајског мјеста, овај мотив носи са собом једну еротску, војерску конотацију. Посматрач је увјек постављен тако да се `случајно` налази пред призором нагих купача или најчешће купачица, несвјесних чињенице да их неко посматра. Мотив се развија у својеврсну буржоаску забаву, посебно за мушки дио популације. Изворна идеја раја као аркадије или идиличног, божанског мјеста претворена је у јефтину забаву засновану на референцама из класичне митологије.

Поред наведених карактеристика за мотив купач везана је традицију производње субверзивних и контрверзних умјетничких дјела која су у времену свог настајања представљала озбиљан изазов за прихватање од стране критике и шире публике. Ова чињеница је уједно и разлог зашто је мотив одабран као полазна тачка овог умјетничког пројекта.

Мени најзанимљивији примјер који припада овом мотиву је Манеова слика “Доручкак на трави” која је прекретница у представи традиционалног акта у умјетности, и која је

⁵⁴ „The joy of life: The Idyllic in French Art, circa 1900“

послужила као директна инспирација у формирању овог пројекта. На Манеовом платну налази се нага жена како сједи поред два мушкарца на ливади, а у другом плану је дјевојка која се купа у језеру. Коријени овакве сцене сежу у поменуту традицију, посебно реферишући на Тицијана и „Концерта у пољу“ и Рафаела „Осуда Париса“, али у Манеовом случају његови актови су лишени алегоричног и мистичног вела класичне умјетности. Намјера Манеа је била да класичну иконографију смјести у модерни контекст, али та ће намјера од стране савременика бити доживљена као крајне вулгарна и непримјерена умјетности. Мане се пита зашто је нагост дозвољена „божанским бићима“ канонски стваране умјетности, а није обичном човјеку, његовом савременику. Мане овом сликом и платном „Олимпија“ изазива темељ академског сликарства што уједно и представља моменат настанка модерне умјетности. Он је успио да коришћењем сликарских метода нападне сам медиј слике. Мане се сматра праоцем модернизма али такође га можемо сматрати и праоцем „бед пеинтинга“.



Слике 12,13: Едвард Мане „Доручак на трави“; Уље на платну, по Манеу, 160x140, 2023.

Поред Манеа и класичних примјера, за рад су значајни и примјери третирања овог мотива у умјетности раних авангарди. Њихова тијела купача смјештених у пејзажу у ком су портретисани су за њих били поље за истраживање односа људског рода са свијетом природе. Фовисти и експресионисти су у свом раду истраживали природу и човјека путем овог мотива, али су се у свом модернистичком приступу одаљили од традиционалне сцене. За њих овај мотив постаје начин да кроз личну експресију изразе свој однос са архаичним

и природом који стоје наспрам модерног свијета. Овај примјер послужио ми је као даља сугестија у конструисању таквог рајског мјеста у сопственом раду.⁵⁵

Следећи примјери препознајети у „госпођицама из авињона“ које припадају овом мотиву у мало измијењеном облику, које су дјеловале шокантно својим садржајем и начином егзекуције и на Пикасово непосредно умјетничко окружење. Затим Матисови “Купачи са корњачом“, Кирхнер и „Купачи на језеру Морицбург“, свако од ових дјела изазивало је схватање и устаљене норме умјетности, доживљено са шоком и невјерицом од стране публике. Или у Кирхнеровом случају програшено за дегенеративну умјетност, а све припадају једном простом и познатом сликарском мотиву. Ја сам преузимао ове мотиве, цитирајући их и правећи једну нову цјелину која има ствара атмосферу карактеристичну за мој умјетнички приступ.



Слика 14: Ернст Лудвиг Кирхнер „Купачи на језеру Морицбург“

⁵⁵ Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938): *Early Female Nudes in Landscapes*, Kathryn Rogge, str.

Рајски врт

Истражујући мотив ”купача” закључујем да се његова централна тема одиграва на пољу жеља и маштања једног друштва. Чине га три испреплетена принципа, никад потпуно раздвојива, који чине идиличну слику купача а то су идила утопија и мит. Сваки од њих можемо појединачно третирати као потентно средство за формирање слике слободе и хармоније, или жеља и стремљења једног друштва. Мит сугерише канонске приче укорињене у антици. Док су паторала и утопија мит о самом човјеку и друштву, прогресу и поријеклу. Оне нам заједно нуде алтернативу тренутној слици друштва, са својим етичком и филозофском димензијом.⁵⁶

„Идилични приказ уствари је фиктивни приказ друштва у цјелини, са појединцем може препознати своје мјесто. За аутора мотив идиле представља потентног преносиоца меморије, фантазије и очекивања. Идила је значила враћати се на стари начин живота, обнављајући саму културу или у модерном контексту изазивати је, будећи жељу за приказивањем свијета неоптерећеног модерном рационалношћу. Идилична слика нудила је илузију кохерентности и свеобухватности, модел истине о природи, култури и друштву.“⁵⁷

⁵⁶ „*The joy of life: The Idyllic in French Art, circa 1900*“

⁵⁷ Исто



Слика 15: „Аркадија“, комбинована техника, 160x100, 2019.

Слике настале у овом раду односе се на имагинарну и искривљену слику свијета, као мјесто до ког се може доћи само подстрећством маште оне су блиске појму утопије. Гројс каже да „утопијско маштање увјек представља постојање неког „стварог простора“-мјеста које омогућава рад утопијској машти. А тај простор није нешто што та иста машта може створити из ничега. Сцена утопијског маштања дио је топологије свијета онаквог какав већ јесте“.⁵⁸ Међутим ово утописјко маштање засновано је на идеализованој слици свијета створеној подстрећством путем савремених медија, технологије и масовне културе.

Пратећи ову аналогију покушао сам да конструишем сопствени мит о том чаробном мјесту водећи се тренутним друштвеним жељама и маштањима. Полазећи у раду од идеје да је идила у ствари фиктивни приказ друштва у цјелини, настала су два циклуса о којима ће

⁵⁸ „У току“ Борис Гројс, стр. 82

више бити ријеч у следећем поглављу. Идила као визија старог једноставног живота и друштвена имагинација послужила ми је као полазна тачка у повезивању онога што представља тренутну друштвену идеју о рају са традиционалном идејом истог. Том логиком идилично мјесто у мом раду постаје сасвим поједностављено, немаштовито мјесто. Мјесто гдје не постоји ништа сем човјека преокупираног својом појавом.



Слика 16: Керол Данхам „Било који дан“

Експресија

За мој умјетнички приступ и за остваривање овог докторског рада од великог је значаја експресиван израз који ми омогућава да раду и сликарском мотиву приђем слободно. Гест као стваралачки чин по својој природи припада импровизацији, што у коначном прави подлогу за мени важна умјетничка поигравања.

Гестуални сликарски потез „изражава емоцију, координацију ока, ума и покрета, унутрашњу нужност“.⁵⁹ Овакав функција геста са свим елементима које у себи носи, израза снаге, сексуалности, тјескобе, представља централни проблем експресионистичког сликарства и његових духовних наследника, апстрактног експресионизма и постмодерног неоекспресионизма.

⁵⁹ Шуваковић *савремена стр.* 245

Наведене и већ споменуте карактеристике рада, као непосредног сликарског чина који гради цитатне односе са дјелима из историје умјетности, подудара се са постмодерним схватањем слике, које је кулминирало појавом неоекспресионизма. Такав приступ склон је еклектичном повезивању стилских праваца и односа према историји сликарства као једној цјелини. Значење тако конципираног рада чита се из успостављања веза између ових елемената, слике, извора и контекста у коме су приказани.

Након минимализма, по завршетку модернизма и преласка у нову историјску епоху умјетности, слика која је била проглашавана *'мртвом'* поново проналази своје мјесто у новонасталим умјетничким токовима.

Неоекспресионистичко сликарство Куспит наглашава, *„названо је декадентним јер је оживљавало старе идеје о модерном сликарству, у ствари, оне од прије Првог свјетског рата, али оно интегрише и све врсте апстрактног сликарства, и гестуално и геометријско, које се од тада појавило, компликујући и мијењајући сликарство и чини га поново озбиљним доживљајем- естетски шокантним.“*⁶⁰*64 Знања стечена за вријеме модерне користе се на нов начин, растерећен њеним идеолошким питањима. У новонасталим околностима оно што је било модерно ново постаје постмодерно нео. *„Неоекспресионисти су тврдили да сликају концептуалне слике – оне које су истовремено интелектуалне и емпатичне, а да се притом не баве једним на уштрб другог и да не остварују ниједно од обоје – што сугерише да им је циљ био да излијече поцијепаност између осјећања и мишљења.“*⁶¹

Овај покрет добрих дијелом је подстакнут изложбом „New American Паинтинг“ организованом у Берлину 1958. године, која је њемачкој публици представила радове њујоршке школе апстрактног експресионизма. То је подстакло креирање новог замаху у њемачком и европском сликарству. Гестуална снага америчког сликарства нашла се са наслеђем њемачког експресионизма и онога што је за вријеме нацистичке њемачке окарактерисано као дегенеративна умјетност, Емил Нолде, Otto Dix...⁶² У раном њемачком експресионизму и апстрактном експресионизму редом замисао експресије (израза) стоји

⁶⁰ Доналд Куспит „Уметност после модерне“,

⁶¹ Доналд Куспит „Уметност после модерне“, 64

⁶² „After modern art 1945-2000“, David Hopkins, str. 92

наспрам замисли приказивања (мимезиса). Израз је траг унутрашње нужности или духовне кризе модерног човјека, а умјетничко дјело изворни и оригинални документ „микрокосмичког свијета човјека“.⁶³ Денегри даље каже да је у неоекспресионизму сликовна или дискурзивна иконографија раног експресионизма прихвата се као „оригинални израз“ који сви следећи експресионизми цитирају, деконструишу, премештају и приказују.⁶⁴

У анализи постмодернизма Џејмсон преузима идеју француског социолога Жана Бодријара како би евоцирао `шизофрене` ефекте производње знакове у којој означитељи одвојени од својих референата постоје у `слободној игри` у дереализованом симулакруму.⁶⁵ Гомили неповезаних означитеља остаје на располагању умјетницима за словодну интерпретацију, која позива на `ретро` културу, на коришћење апропријације, пародије и пастиша. У умјетности то резултира коришћењем модернистичких постигнућа као `мртвог језика`.⁶⁶ (*After Modern Art 1945-2000 (OUP) David Hopkins, n.d.*) По овом принципу оживљава слика која користи језик експресионизма на нов начин, и у складу са логиком постмодернизма постаје интернационалан и јавља се на више мјеста истовремено.

Новонастало стање у сликарству комбинује знања и поуке извучене из немиметичког сликарства оба експресионизма двадесетог вијека али их корисит на један нов и растерећен начин, лишен идеолошких позиција.

Ова енергија кулминирала је изложбом „НОБИ ДУХ У СЛИКАРСТВУ“ (A NEW SPIRIT IN PAINTING) на краљевској академији у Лондону 1981, наговјештавајући велики повратак сликарству након периода концептуалне, дематеријализоване умјетности. Поред европских аутора изложба је окупила и дио америчких сликара Филипа Густона, Дејвида Салеа, Леона Голуба, Шнабела. Леон Голуб је добар примјер нове логике, његово сликарство је окупирано мушким фигурама, насиљем и могу се сврстати на страну ружног, међутим баш такве његове слике најбоље рефлектују ужасе и огромна страдања Вијетнамског рата.⁶⁷

⁶³ Јеша Денегри „Уметност-Критика 1945-2000“

⁶⁴ „After modern art 1945-2000“, David Hopkins стр. 93

⁶⁵ „After modern art 1945-2000“, David Hopkins, стр.200

⁶⁶ Исто, стр.

⁶⁷ „After modern art 1945-2000“, David Hopkins, стр стр. 203

Георг Баселитз као један од најснажнијих представника нове енергије у сликарству препознатљив је по оживљавању умјетности њемачког експресионизма и гротескној обради наслеђа Другог свјетског рата али и по сликама које су изокренуте. Окретањем слике наопако, прецизније сликајући је наопако, растерећује је од било каквог садржаја, чини је апсурдном и апстрактном, скрећући пажњу на њену форму. По признању самог аутора, таква одлука инспирисана је сликом „распеће светог Петра“ од Masaccio.⁶⁸

Асамблаж и рушење границе између умјетности и стварности

Асамблаж као умјетничка техника представља хибридную форму која се налази између слике и скулптуре. Настао је по узору на кубистички принцип колажирања, увођења и организовања димензионалних фрагмената на површину слике, као тродимензионални објектни колаж.⁶⁹ Ова метода коришћена је у умјетности даде у њиховој склоности према парадоксу и хумору као кључној концепцији у брисању границе између умјетности и живота. Настаје на основу Дишановог принципа `редимејда` и „Бицикличког точка“ као првог умјетничког дјела такве врсте. Дишан је у овом раду упарио точак и столицу и тиме створио нову `редимејд` цјелину. Овај принцип послужиће касније у комбиновању и слагању објеката из свакодневног живота зарад умјетничке производње.

⁶⁸ „Georg Baselitz“ by Richard Calvocoressi, str. 128

⁶⁹ Шуваковић Мишко „Појмовник савремене умјетности“, стр. 304



Слика 17 : Роберт Раушенберг „Монограм“

Овај концепт асамблажа касније преузима и развија Роберт Раушенберг, неодадаистички сликар, називајући новонастале слике `комбинацијама`. Раушенберг је развио ову технику до те мјере да на својим `комбинованим сликама` користи читав низ симболично важних елемената супротстављајући их са бојом и сликарским потезом и наслеђем које они носе. Овакав приступ који достиже обим слагања низа различитих облика информација на површину слике има за циљ да одрази вртоглаву експанзију конзумеризма и масовних медија у америчком друштву 50-их година. Овако конципирано дјел успоставља читав низ нових веза између наслаганих елемената и субверзију слике као оличења високе културе.

У мом случају интересовање за овај принцип настаје спонтано и постепено. Рађа се из првобитне употребе (не)сликарских индустријских материјала, из грађења текстуре и пластичности слике уз помоћ гипса и употребом кобита⁷⁰ који при мијења и нагриза слојеве боје дајући слици непредвидив изглед. Увођењем нових материјала и појачавањем њихове пластичности појавила се жеља за изласком слике у трећу димензију који би појачали осјећај тјелесности сликаних фигура.

⁷⁰ Анти-корозивна маса на бази битумена, користи се за заштиту аутомобила.

Први покушаји реализовани су уз помоћ тканина и најлонске чарапе која се појављује на површини слике у савременој интерпретацији класичних мотива. Да би касније избор материјала постао шири и обухватао сунђере и друге готове објекте масовне производње (синтетичка перика, шљокице, и сунђер, али и ситни пронађени објекти). Па тако, у Раушенберговом маниру, сликана површина симболично везана за високу умјетност постаје супротстављена готовим производима свакодневнице или материјалима намијењеним за аматерске (кич) умјетничке пројекте.



Слика 18: „Одалиска“ комбинована техника на лесонит табли, уље, сунђер и екстензија за косу, 160x140, 2020.

Бад паинтинг

Појам бад пеинтинга обухвата мање више све феномене, теоријске претпоставке и умјетнике разматране у овом тексту. Он важи за критику самог сликарства изнутра, коришћењем сликарских техника.

Појава лошег сликарства поклапа се са промјеном парадигме у умејтности, и појавом постмодернизма и са оним што он доноси на широј, међународној сцени. На таласу нових

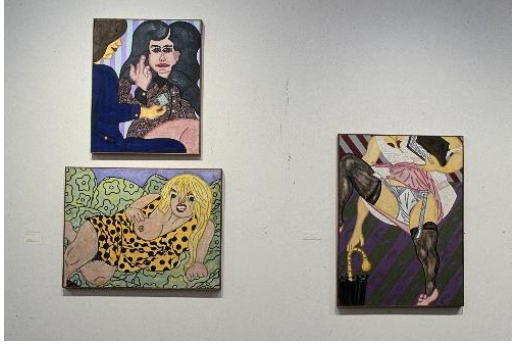
промјена и са оживљавањем слике појављују се неоекспресионизам. Трансавангарда, необарок и сродни феномени европске умјетности.

Термин постоји, и користи се од 1978 године и организовања истоимене изложбе од стране Марше Такер, која је овом изложбом представила тежњу у америчком сликарству седамдесетих година ка наравији и представи људске фигуре, неоптерећену стилским или теоријским проблемима слике. 70-те године шире гледано су везане за одвајање од једноставних, примарних сликарских форми и од главне струје (маинстрима) који је дефинисан мишљу Климента Гринберга.⁷¹

За Маршу је назив „лош“ ироничне природе, по њеном суду ријеч је заправо о добрим сликама, одликује се фигуративним приступом које намјерно или незаинтересовано заобилази класичне каноне доброг укуса, вјештине, избора материјала или илузионистичке репрезентације.⁷² То су слике које пркосе конвенцијама високе умјетности, оних традиционалних али и оних тренутних. На изложби су били представљени радови 14 умјетника различитих година и биографија, који се стилски не могу окупити у групу или покрет. Постоји једна ствар која их повезује, а то је иконоклазам њиховог рада усмјерен ка минималној умјетности и авангардној идеји прогреса. Радови ових умјетника мјерени критеријума високе модернистичке умјетности дјелују заиста лоше, будући да у себи носе дозу пародије, деформитета, хумора и извора који не припадају високој умјетности, већ су извучени из комерцијалне или популарне умјетности, из стрипа, објеката сакупљених на буљак и томе слично. Оваква пракса резултат је жеље да се нађе визуелни језик који је разумљив и за ширу публику, ван свијета умјетности.

⁷¹ Денегри објашњава ситуацију у којој Гринберг доминантно утиче на кретање маинстрим умјетности, који је тврдио да сликарство треба да напредује ка укидању устаљених форми, као у позоришту, фотографији или књижевности. Гринберг је предлагао да циљ модернистичког сликарства треба да буде крајња нерелефност, одсуство оптичке илузије и нагласак на правоуганом облику платна.

⁷² „Bad“ painting“, Marcia Tucker, str. 5



Слика 19: *Srply*, дио поставке са изложбе „*Bad painting*“, *New Museum of Contemporary Art*

У есеју који прати изложбу Марша говори о примјетној дози хумора и баналности присутној код већине умјетника. У случају *Srply* он путем дисторзије `гура` слику у баналност и хумор, а хумор по његовој оцјени „представља недостатак претензија... то је подсјетник да смо смртни.“^{73*}(Албертсон ет ал., н.д.) стр11 *Srply* црпи своју иконографију из гомиле направљене од порнографских магазина, комичних стрипова и генеричних слика за тетовирање. Он користи дистрозију тијела као анти интелектуални, анти рационални став.^{74*}

Упадљиво је одступање од великих, важних и озбиљних тема и од обавезног врхунског заната, класичног фигуративног сликарства, као што такође недостају метафизичка и сублимна својства умјетности историјске апстракције и апстрактног експресионизма у односу на које ово сликарство изгледа или стварно јесте јако тривијално, банално, “примитивно”.*погледај одакле је Такер тврди да ови појединци, образовани људи свјесно негују свој високо индивидуалан стил, мада не држе много до стилске конзистенције.”

„Ово сликарство је наративно и тематско, теме су му секс, смрт, религија, расизам, насиље. Не прихвата објективне вриједносне судове, посједује особине хумора, сатире, пародије, мијеша класичне и популарне изворе из историје умјетности, симпатише кич, препричавајући аутобиографије и усмену предају.“⁷⁵

⁷³ „*Bad*“ *painting*, *Marcia Tucker*. 11

⁷⁴ *Исто*, *стр*. 11

⁷⁵ *Јеша Денебри „Уметност-Критика 1945-2000“, стр*. 335.

Примитивизам примјетан у раду је резултат одлуке умјетника, он је начин да се достигне нови резултат у слици на аутентичан начин. Хумор, антагонизам и нихилизам присутни у раду налазе се на линији са Дадом и надреалистима, никако као случајна ствар.^{76*} исто

У завршном разматрању текста везаног за изложбу Марша Такер закључује да без одређене идеје прогреса ка задатом циљу, процјена и валидација умјетничког дјела је сувишна. Један од најпривлачнијих аспеката бед пенитнга је идеја да су добро и лоше флексибилни појмови, промјењљиви у односу на шири контекст посматрања дјела. Таква поставка ствара предуслов за настајање умјетности која посједује изванредну енергију, естетску храброст и слободу.*

Скорији пресијек феномена бед паинтинг дешава се „МУМОКУ“, у Бечу, 2008. године, у организацији кустоскиња Еве Бадуре-Триске и Сузан Неубергер под називом „Бад паинтинг-Гуд арт“ („Лоша слика-Добра умјетност“). Термин је проширен у односу на првобитну изложбу, и у овом формату представља шири пресјек сликарства које субверзира токове модерне умјетности. Главна идеја око које се концентрише нова селекција је да је овај умјетнички приступ регресија у односу на модернистички идеал прогреса а самим тим и критика утопије модернизма.

У есеју написаном за изложбу Ева Бадуре-Триска прави занимљиву констатацију везану за Бед паинтинг, а то је његова способност да се понавља кроз различите епохе. Отуда и потреба да се у новој селекцији нађу умјетници који су стварали у распону од готово једног вијека. Нови формат изложбе обухвата сликарство од 1920 године, укључујући Де Кирикоа и Пикабију као претече оваквог сликарства. Умјетнички састав на изложби „Бед Пеинтинг, Гуд арт“ (bad painting good art) чине светски позната имена из сликарстава: Георг Базелиц, Сигмар Полке, Алберт Оехлен, Францис Пицабиа, Ђорђо де Кирико, Јулиан Шнабел, Нил Ценеј, Пхилип Густон, Пинот Gallizio, Асгер Јорн, Мартин Кирпенбергер, Lisa Yuskavage, Јохн Currin, Рене Magritte, Малцолм Morley, Петер Саул и чланови СПУР.

Као битна за разумијевање овог концепта излази констатација да питање `лошег сликарства` не може бити задовољено са становишта евалуационог суда. `Лоши сликари`

⁷⁶ „Bad“ painting, Marcia Tucker

декларишу своју приврженост медију, посебно у времену када је слика одбачена или скрајнута у односу на друге доминанте покрете у умјетности. Инсистирање на слици у времену када није актуелна и позвана да понуди одговоре на тренутна питања може учинити таквог умјетника „лошим“.⁷⁷ Лоши сликари критикују саму слику њеним средствима, али и умјетност уопште, стога је њихова пажња усмјерена на историју сликарства у њеној цјелости.

Она наводи „да лоши сликари одбијају сва правила понашања. Они обично не прихватају умјетничке каноне, и супротстављају се не само традиционалним академским концептима, већ што је кључно супротстављају се и оним авангардним, исмима двадесетог вијека, што је у крајњем довело до свргавања старих догми да би се замијениле новим.“ Из овог излагања можемо закључити да је `лоше сликарство` питање намјере, а не начина рада или стилских преференци, што најбоље доказује разноврстан састав поменутих изложбе.

Слика као дио мреже

Овако посматран феномен бед пеинтинга близак је тези о слици ван себе (паинтинг beside itself) Давида Јоселита, која уосталом и настаје заснована на раду једног од учесника ове изложбе. Ради се о Мартину Кипенбергу (Martin Kippenberger), `лошем момку` умјетничке сцене 80их и 90их година . Како Јоселит примјећује Кипенбергер поставља најважније питање у сликарству још од Ворхола, а то је да ли се слика дешава на платну или ван њега, алудирајући на мрежу којој она припада.⁷⁸ Та мрежа није само систем дистрибуције и презентовања, већ слика је онтолошки позиционирана у институционалној и семиотичкој мрежи из којег црпи своје значење. Јоселит то назива транзитивним пасажом између слике и мреже.⁷⁹ Умјетници изложени у овом саставу стварају на овој линији, без обзира на епоху којој припадају, као институционална критика у оквиру сликарства. Сличне констатације могу се наћи и у „Умреженој слици“ Маје Станковић, она ову мрежу описује

⁷⁷ „Indiscernibly Bad: The Problem of Bad Painting/Good Art“, M. Bowman,

⁷⁸ „Painting beside itself“, David Joselit

⁷⁹ Исто

кроз метаморфне слике, које се налазе између умјетности, стварности, дискурса и постојећих слика. Њихово је главно обележје рад са значењем и произвођење смисла.⁸⁰

У даљем тексту Маја користи Рансијерово појашњење: У састав овх слика улази њихова *другост*, која упућује на нешто друго у односу на материјална својства слике или технике у којој је изведена. То „друго“ је одређени режим сликовности, односно режим веза између различитих елемената, референци, информација, стварности, асоцијација, значења, између видљивог и невидљивог, оно „што би око могло да види или итражавају оно што никада неће видети“.⁸¹

Крај умјетности

Још једна Дантоова теорија испоставља се као важна за ово разматрање. Његова идеја о крају историје умјетности, која настаје интересовањем за Ворхолове „Брило кутије“. Ради се о умјетничком дјелу које је готово идентична реплика производа масовне производње. Данто посматра овај рад као историјски тренутак када умјетничко дјело поставља питање о сопственој егзистенцији, тим самоосвешћивањем прелази у филозофију које за њега означава крај историје умјетности. „У Дантоовом историјском напредовању умјетности, она у поменутом дјелу долази до питања зашто сам ја умјетничко дјело, и тако долази до филозоске концепције самог себе“.⁸²

Дантоова теза се може тумачити и као крај модернизма и као таква се подудара са наступом постмодерне културе. О тренутку после краја умјетности Шуваковић говори да умјетност и даље настаје и да још увјек постоји интерес за њу. Штавише, умјетност је у том тренутку коначно заиста слободна. А зато што је слободна она више није историјска умјетност, ниједан смјер више није обавезан. „*Говорити о смјеру и напретку више није релевантно. Наша савремена умјетност је зато постисторијска.*“⁸³

⁸⁰ „Умрежена слика“, Маја Станковић, стр. 143

⁸¹ Исто, стр. 144

⁸² „Фигуре у покрету“ група аутора, Мишко Шуваковић и Ерјавец (ур.) стр. 539

⁸³ Исто, стр. 540

Ворхол дјелује у склопу умјетничког правца поп арта, који представља завршну фазу авангардне умјетности. За умјетност поп арта је карактеристично то што за разлику од својих предходника она не робује високим вриједностима модернизма и прихвата поп културу и свијет којим је окружена. Поп арт за Дантоа представља рушење окова модерности и њено ослобађање. Другим ријечима умјетност у поп арту еволуира у постмодерну умјетност, будући да су истрошене историјске могућности дотадашњег линеарног напретка, прогреса као једне од водећих идеја модернизма.

Постављајући Ворхолово дјело уз производ са рафова супермаркета, Данто се пита на основу чега од два наизглед неразликујућа предмета један доживљавамо као умјетничко дјело. Одговор лежи у појму „свијета умјетности“, за раздвајање предмета масовне производње и високе умјетности потребно је познавање историје и теорије умјетности која је дозволила дођељивање статуса умјетничког дјела неумјетничком предмету. За Дантоа кључ препознавања умјетности лежи у интерпретацији.

Моменат прихватања брило кутија као умјетничког дјела означава крај умјетности, или крај историје умјетности са доминантним стилем, правцем или медијом који конституише шта је умјетност или шта би она требала бити. Будући да је умјетничко дјело поставило филозофско питање о сопственој егзистенцији, у филозофском смислу не постоји више помак који би умјетност могла направити. Данто не предвиђа престанак производње умјетности, *„али је њена диверсификација „закорачила у своју пост-историјску фазу у којој је све допуштено“*.⁸⁴ Денегри 188 Парадоксално крај уметности не предвиђа њено нестајање, већ ново бујање у промијененим оквирима.

Данто сугерише да је нова ера, ера плурализма, у којој све може бити укључено у контекст „свијета умјетности“ уколико посједује неопходан мисаони или концептуални оквир.

Лош укус и умјетничка побуна, студије случаја

⁸⁴ „Уметност-Критика 1945-2000“, Јеша Денегри, стр. 188

Асгер Јорн

У току доминације апстрактне умјетности постојали су одређени појединци који су одступали од правила и развијали личне сликарске поетике везане за људску фигуру. Ту се најприје мисли на умјетнике попут Дибифеа, Бејкона, Магрита, Асгера Јорна, у чијим опусима постоје елементи гротеске, вандализма и хумора.



Слика 20: Асгер Јорн модификација „Рафаелови анђели“

Асгер Јорн као један од најзначајнијих представика сликарства у покрету ситуационистичке интернационале, путем слика које назива “модификацијам” је чинио вандализам у оквиру ликовне умјетности, додајући апстрактне, апсурдне или гротескне “додатке” на аматерски сликаним платнима у академском стилу какви су се могли наћи на бувљацима. Идеја ситуациониста је била спровођење друштвених промјена путем умјетности. Његова стратегија у борби против спектакулизоване културе спровођена је нападом на слику, а самим тим на све оно што на шта се она шире односи. Јорн својом провокацијом исмијава авангарду, сугеришући да је она постала шала.⁸⁵(*Expression as Vandalism Asger Jorns Modi*, n.d.) Те модификације настале на кич умјетности читају се као субверзиван напад на институционалну авангардну умјетност,

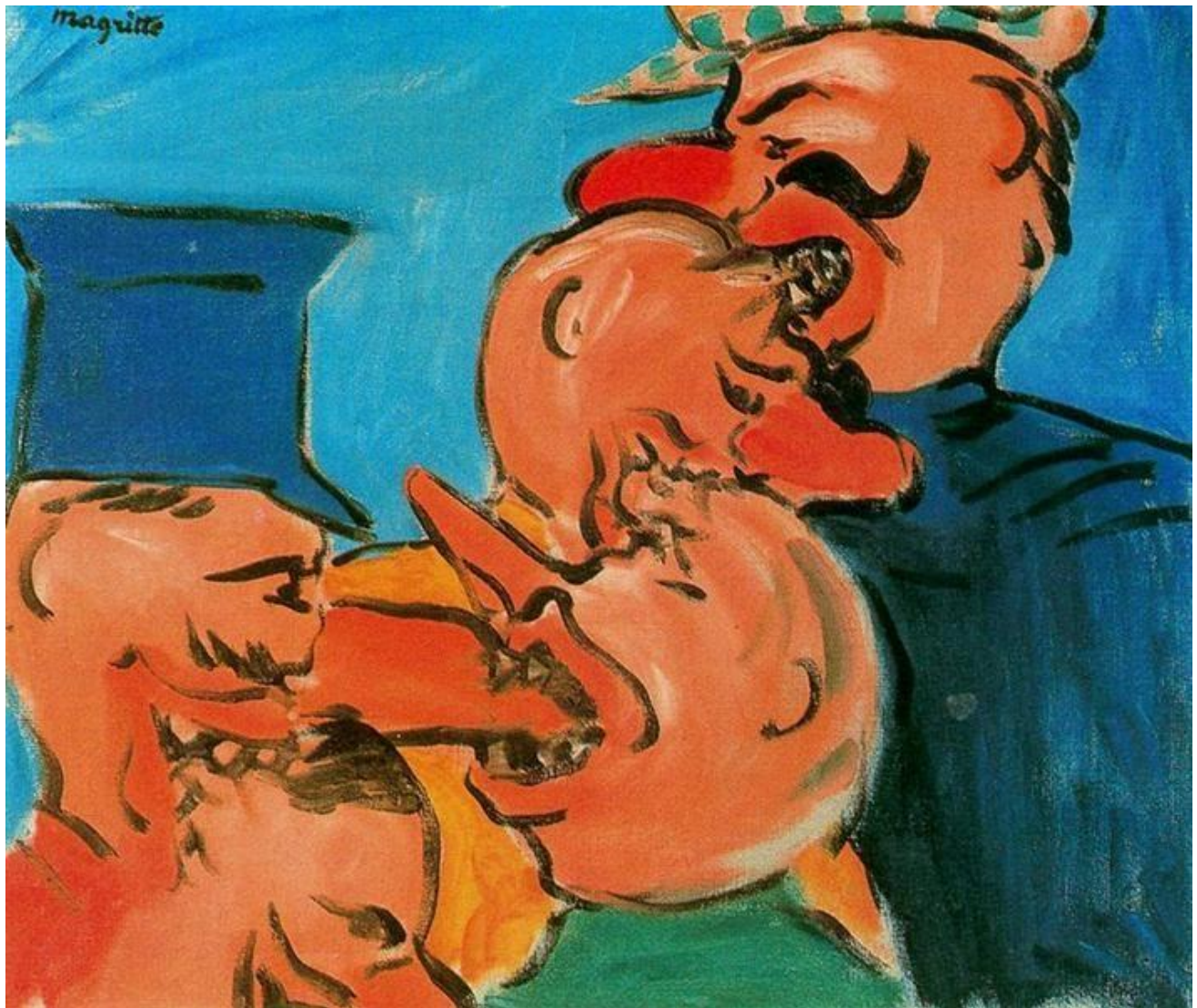
⁸⁵ „*Expression as vandalism, Asger Jorn`s “modifications”*“, Karen Kurczynski

као дијела тадашњег ‘америчког културног империјализма’. Јорнове провокације налазе се на линији графита и вандализма са писаним текстом који уводи на слику и руга се комплетном сликарству и њеној историји.

Рене Магрит

Магрит је 1948 године у Паризу излагао серију контроверзних радова, назнавих `vache period`. Ове слике настале су у њему нетипичном агресивном сликарском маниру, које своју инспирацију црпе из карикатуре и стрипа, али и из стилских цитата Енсора и Матиса, намјерно сликане “лоше”. Свјежи радови, урађени у даху изложени су као провокација упућена паришкој публици. Његова прва изложба у Паризу и оваква провокација имају историју. Магрит није добио заслужено признање у Паризу и у том тренутку раскинуо је везе са француским надреалистима, па се ова изложба може тумачити и као његова освета капиталистичкој умјетничкој сцени и надреализму који је уздигнут на ниво друштвено прихватљивог.⁸⁶(Magritte et al., 2008) Сам назив `vache` је иронична алузија на претјерани колорит фовизма који Магрит пародира, као и његов декоративни карактер. Vache на француском значи крава али и безобразан, подмукао. Сликани радови су микс позајмљен од разних умјетника али и сопственог опуса, претворени у комичне тривијалне па и гротескне. Овом изложбом Магрит најављује оно што ће дефинисати пост концептуално сликарство, и најављује каснију појаву бед пеинтинга. Магритова субверзија стандарда сликарства у оквиру медија подудара се са праксама у сликарству постмодернизма. Овакав дух присутан је данас у виду духовитог, спонтаног стила, одважног у намјери да припада лошем укусу.

⁸⁶ „Rene Magritte. La periode vache“, eflux provjeri kako se bilježi



Слика 21: Рене Магрит „Гладовање“



Слика 22: Филип Гастон „Сан Клементе“

Промјена коју постмодерна доноси у умјетности отворила је врата за повратак сликарству у неком новом руху, растерећеном тражењем истине. Постмодернизам заправо значи да је авангардна револуција завршена.^{87*}

Занимљив је примјер Пхилипа Густона који савршено илуструје ова помјерања у умјетности. Густон као већ етаблирани сликар и муралиста, признат од стране критике и добро позициониран на умјетничкој сцени као припадник њујоршке школе сликања, која је

⁸⁷ „Уметност после модерне“, Доналд Куспит

узdigла Њујорк на ниво свјетског умјетничког центра, шездесетих година прави заокрет у свом сликарском приступу. У току Виетнамског рата и друштвених побуна Густон се пита да ли он као умјетник чини праву ствар, чувен је његов цитат:

„Када су стугле 1960-те, осјећао сам се подијељено, шизофрено. Вијетнамски рат; шта се догађало у Америци, бруталност свијета. Какав сам ја то човјек, сједим кући, читајући магзине, упадам у стање бијеса због свега – и онда, након тога идем у студио да помирим црвену и плаву.“⁸⁸Click or tap here to enter text.

Густон ја један пластичан и сликовит начин описује отуђеност апстрактног експресионизма и модерне умјетности од стварности. Густон Напушта апстрактни експресионизам и враћа се фигуративном сликарству, друштвено ангажованим и инспирисаним цртежима из стрипа. Његове слике улазе у директан окршај са реалношћу. Уз помоћ карикатуралних ликова налик онима из цртаних филмова, са капуљачама које неодољиво подсјећају на фолклор Кју Кјукс клана на сатиричан начин критикују америчко друштво и политичка кретања.



Слика 23: Филип Густон „Студио“

⁸⁸ Цитат Филипа Густона преузет са <https://americanart.si.edu/artwork/painter-iii-9753>

Пол Мекарти

Један од најупечатљивијих примјера употребе елемената ружног и лошег укуса у савременој култури је Пол Мекарти. Његов умјетнички опус обухвата провокативне и узнемирујуће пројекте изведене у различитим медијима, од перформанса до скулптуре и слике. Његов рад набијен је насиљем, политичким и друштвеним коментарима, сексуалношћу, тјелесним течностима, апропријисаним иконама популарне културе као што су Снежана и седам патуљака, Барби лутака и слично.

У оквиру ширег пројекта “White Snow и Стагецоах” у којима је Снежана из бајке главни протагониста, прави серију слика насталих на основу извора из историје умјетности. Мекарти на основу композиција доручка на трави, Олимпије и сличних историјских примјера испитује савремене наративе у њему карактеристичном субверзивном маниру. Овај циклус сексуалних пејзажа супротставља њемачки фолклор и америчке архетипске наративе, кроз холивудске интерпретације. Алудирајући на иконе западноевропског мучеништва у сликарству замјењује их холивудским звијездама које затим представља немоћним и импотентним, у супротности са изворима.⁸⁹



Слика 24: Пол Мекарти дио поставке у галерији Хаусер&Вирт

⁸⁹ Vidi <https://artdaily.cc/news/72846/Exhibition-of-new-paintings-by-Paul-McCarthy-opens-at-Hauser---Wirth-in-London>

Мекарти користи колаж на овим сликама, у виду фрагмената часописа високе моде, слике добијене са интернета, тродимензионалне објекте укључујући синтетичке перике, парчизама, сто за кафу и меке игралчке које се снажно пробијају кроз површину слика. Мекарти вјешто преплиће историју сликарства са савременим мотивима у драматичним сценама које разоткривају латентну жељу и искоришћавају неудобан простор гдје се невиност из дјетињства сусреће са знањем одраслих.⁹⁰ Мекарти представља примјер који мање више обухвата све напоменуто у овом раду. Слици приступа концептуално, у његовом случају она је алат за шок и критику савременог друштва. Односи се на неке од кључних проблема савременог живота, отјелотворене у капиталистичкој комодификацији фолклора која је скројена у једној огромној индустрији забаве.

Практични дио

Од почетка мог ликовног стваралаштва лијепо као такво ме није посебно занимало. Постојала је жеља да се путем гротеске, кроз деформисање људске фигуре, карикатурално пренаглашене представи психолошко стање појединца, да би у следећим фазама интересовање за овакав израз расло и ширило увођењем одређених мотива као алузија на шире друштвене појаве.

Да би у следећим фазама интересовање за овакав израз расло и ширило се на поље значења и увођења одређених мотива као алузија на шире друштвене појаве. Због жеље да слика постане другачија или да не буде лијепа постепено сам уводио несликарске материјале и предмете из свакодневног живота улазећи на терен дадаистичког асамблажа и концепта антиумјетности као супротстављању естетским квалитетима рада.

Први покушаји везани су непосредне утицаје споља и ефекте које је на мене остављала претјерана количина визуелних информација посредована од стране медија, телевизије и интернета. Први утисак је био свеопшта банализација која наступа на свим нивоима коју

⁹⁰ *Vidi <https://artdaily.cc/news/72846/Exhibition-of-new-paintings-by-Paul-McCarthy-opens-at-Hauser---Wirth-in-London>*

сам хтио да представим у свом раду. У том тренутку појављује се као полазна тачка мотив Венера и Грација као идеала лијепог женског тијела који су злоупотребљени до нивоа клишеа у популарној култури, и као суочавање традиције и савременог тренутка.

Инспирисан овим актима правио сам слике не тако лијепих и узвишених женских фигура на којима сам уводио јефтине кич готове производе произведене у Кини као средство за брзо „уљепшавање слике“. Појављују се пластичне минђуше, перике, шљокице, и на крају сунђер као коначан излазак тих фигура са површине слике. Овакве праксе повезане су са радом Раушенберга или праксама Даде која је кроз хумор и ружну слику изазивала темељ саме умјетности.

У првим покушајима сам настојао да кроз конструисање ових фигура, употребом кич предмета и смијештањем истих у простор коме не припадају, банализујем мотив до мјере у којој губи везу са својим извором.

Ала је леп овај свет:

Овај циклус претходи циклусу „Купачи“ али концептуално слични они се на извјестан начин и надовезују. Циклус „Ала је леп овај свет“ заокружен је у излагачком смислу са двије изложбе, 2022 у Галерији „Рефлектор“ у Ужицу под истим насловом, и у галерији „73“ под називом „Антроповизије“ 2023 године у Београду.

У овим радовима начињен је следећи корак који је представљао даљу банализацију рада увођењем фигуре у одређен измишљени свијет, који уводи нову димензију у читању рада. Настаје серија радова која прави алузије на добро познату дјечију пјесму Јована Јовановића Змаја, која нас упознаје са љепотама овог свијета.

„Ала је леп

Овај свет,

Онде поток,

Овде цвет,

Тамо њива,

Овде сад,
Ено Сунце,
Ево хлад!
Тамо Дунав,
Злата пун,
Онде трава,
Овде жбун,
Славуј песмом
Љуља луг.
Ја га слушам
И мој друг.⁹¹

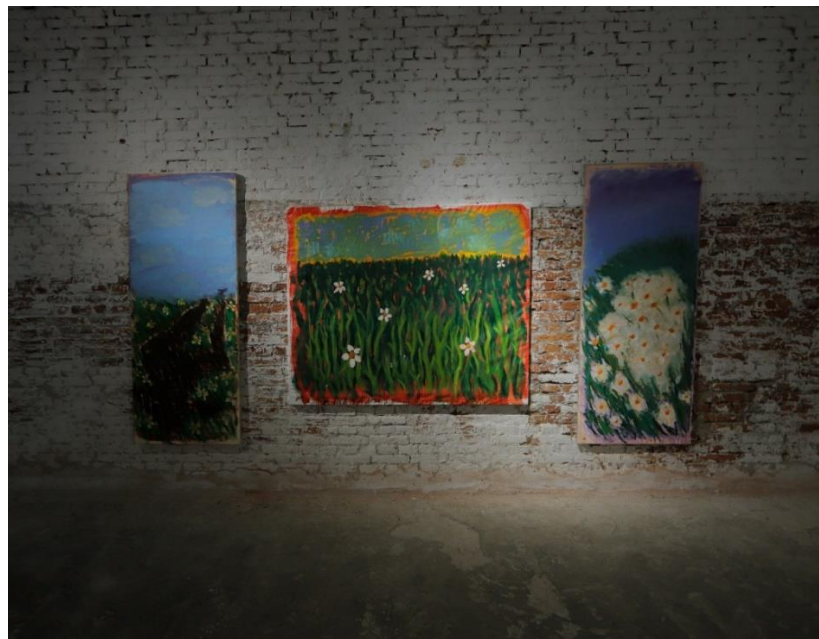
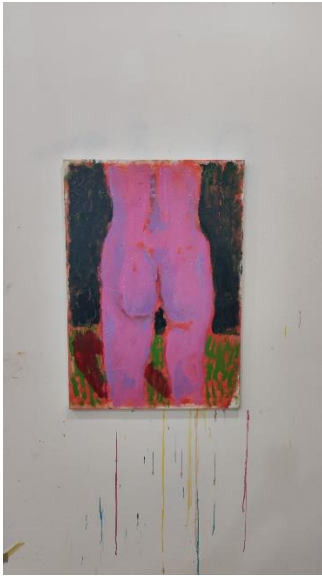


Слика 25: дио изложбе „Ала је леп овај свет“ у галерији Рефлектор, 2022.

Циклус је реализован као циничан осврт на дјечију пјесму, и игра се са наивним значењем дјечијег погледа на свијет, склоном маштању и идеализовању ствари. Циклус је реализован

⁹¹ Пјесма Јована Јовановића Змаја, преузета са интернета

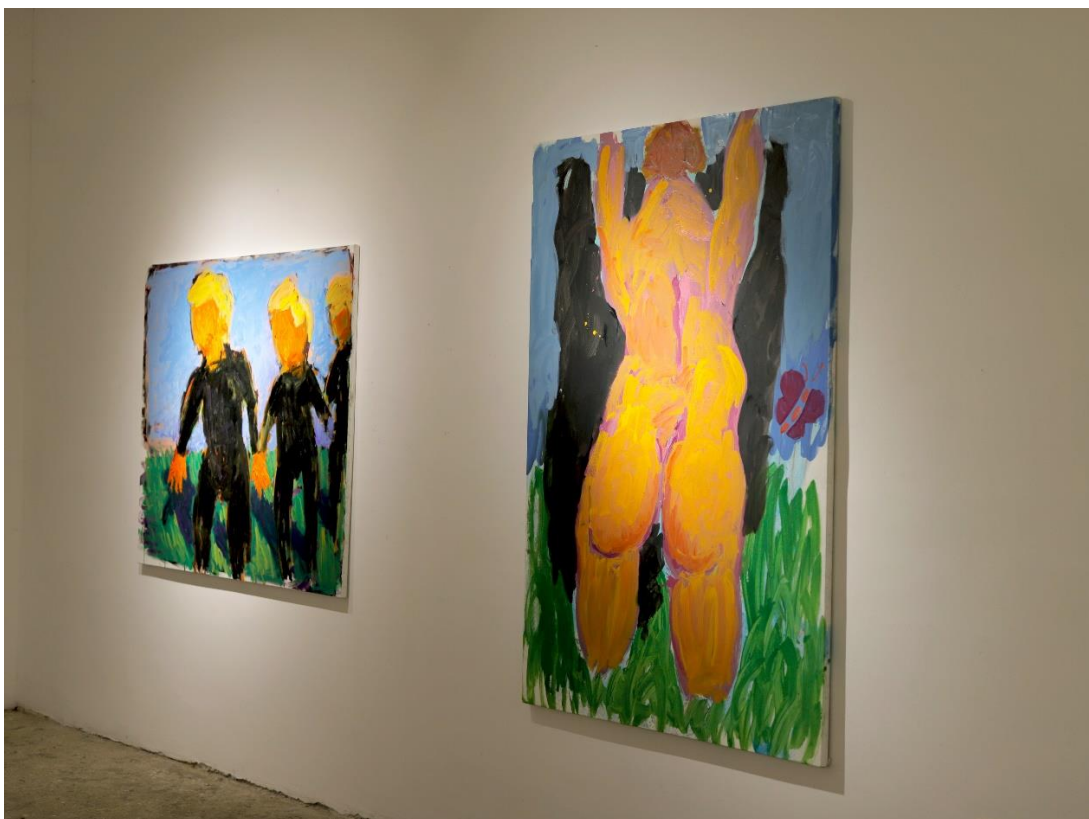
у већем броју великих сликарских формата, сликаних тако да укључују елементе гротеске али и један интензиван упрошћен, наиван колорит. На њима је приказан еклектичан избор мотива, распеће, три грације, леђа предимензионисане женске фигуре са задњицом у фокусу и слично, који је повезан сликаним простором коме припада. Тај простор је крајње једноставан, чине га плаво небо, зелена трава и понеки цвијет. Уз слике цјелину је чинила и инсталација коју чине скулптура, вјештачка трава као подлога и амбијентално освјетљење.



Слика 26,27,28: дио изложбе „Ала је леп овај свет“ у галерији Рефлектор, 2022.

У овом циклусу формиран је нови свијет, баналан, весео и једноставан. Као идеја о личним симулакрумима који постоје посредовани дигиталном технологијом.

Он тако постоји као жеља или маштање, на нивоу аркадије. Сам појам Аркадије, потиче из Грчке митологије, трансцендентира кроз вријеме налазећи своје мјесто у најразличитијим умјетничким формама. Представља идеју о идиличној, пасторалној утопији, о једном хармоничном царству у ком човјек живи у складу са природом. Ради се заправо о једном маштању о некој савршеној, давно изгубљеној, недостижној земљи. Представља један изгубљени еденски начин живота.⁹²



Слика 29: дио изложбе „Ала је леп овај свет“ у галерији Рефлектор, 2022

У вако формираном мотив представљао сам апсурдан свијет који ствара своју митологију, суштински контрадикторан, односи се на чињеницу да .

⁹² „Umjetnost i utopija“, Predrag Finci

Инспирацију за ове слике налазим у раду Георга Баселитца и Андреа Бутзера, умјетника који припадају неоекспресионизму као стилском правцу, такође су били учесници изложбе „Лоша слика/Добра умјетност“ (Бад паинтинг/Гоод арт). Оба умјетника на свој аутентичан начин стварају личне митологије користећи експресију као изражајно средство, полазећи од једноставног готово дјечијег приступа.



Слика 30: Андре Бутзер дио поставке у галерији Ернан Флорес, 2018.

Овај циклус означава искорак у мом раду и тренутак када се радови престају да се читају одвојено већ као једна цјелина која у међусобној комуникацији ствара значење и атмосферу читавог рада.

Надаље овај мотив се успоставља као константа и појављује се са варијацијама на тему. Следећа фаза у овом низу који се надограђује била је третирање овог мотива као мита о настанку са Адамом и Евом као централним фигурама, који су сликани на поједностављен начин, са разријеђеном и течном уљаном бојом не би ли подсећала на дјечији цртеж рађен воденим бојама.

Као предлошак за те фигуре користио сам фотографије еротских лутака, сликаних у експресивном маниру. По већ опробаној матрици иза нечен веселог и наивног лежи више

значања. Идејно, у процесу настајања рада, на мене је утицао Оскар Кокошка због чињенице да је велики дио свог сликарског опуса модел за своје слике мијењао лутком. 1918. године након прекида турбулентног односа са Алмом Махлер, Оскар поручује да се изради лутка по њеном лику у природној величини.⁹³ Аналогија је била таква да у овом случају модел, Адам и Ева настају на основу предложака секс лутака, и на тај начин указују на људску природу од самих почетака.

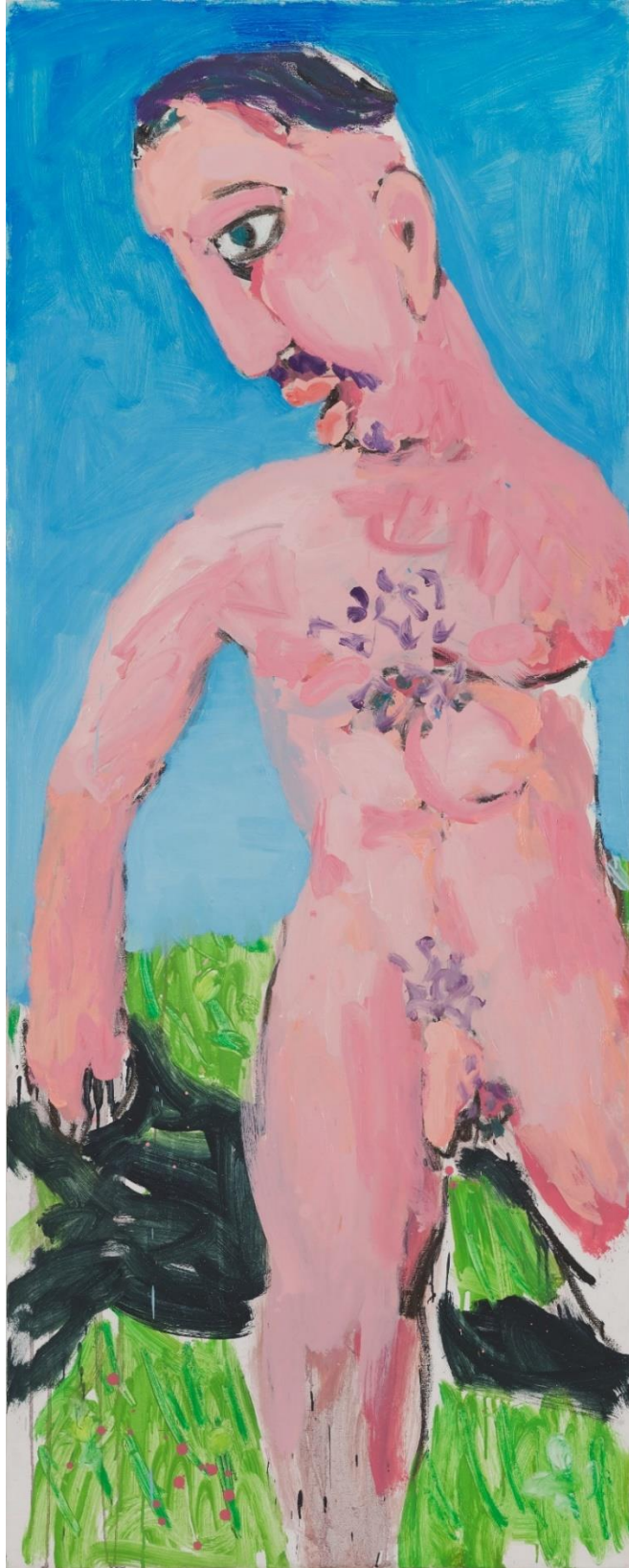


Слика 31,32: „Ева“, уље на платну, 90x145, 2023. ; „Адам“, уље на платну, 100x150, 2023.

⁹³ Виду <https://www.frieze.com/article/strange-portrait-former-lover>



Слика 33: „Рајски врт“, уље на платну 200x140, 2023.



Слика 34: без назива, уље на платну, 200x80, 2023.

Купачи:

Изложба купачи је резултат и кулминација вишегодишњег рада и обликовања умјетничког израза. Настаје укрштањем поука извучених из предходног циклуса и препознатљиве кич или клише теме. Резултат је манифестација споменутих принципа и размишљања у личној сликарској пракси.

Сам рад који носи исти назив „Купачи“, излаган је у два простора, у изложима галерије ФЛУ и у Оставинској галерији у склопу културног центра Магацин. Практични дио рада изазива бројна питања поменута у писаном дијелу, укључује питања деконструкције, интертекстуалности⁹⁴ и субверзије традиционалних умјетничких форми. У даљем тексту објаснићу како настаје овај значењима богат циклус.

У средишту интересовања овог циклуса налази се слика са шаљивим и наизглед неозбиљним карактером, чије значење најчешће лежи на више нивоа. Такав сликарски свијет сачињен је од искривљених фигура интензивног колорита које изазивају збуњеност посматрача. Овај фокус и интересовање развијао се током студијских дана, закључно са докторским студијама на којима поприма свој коначан облик.

Већ је речено да „Купачи“ представљају концепт аркадије, хармоничног јединства између човјека и природе, али у овом случају тај однос је доведен у питање. Занимање за мотив и његов одабир као референтне тачке занимљив је будући да носи велики број интерпретација а самим тим и значења кроз историју сликарства које служе као додатни слојеви значења и могућих читања рада.

Таложењем асоцијација везаних за мотив, повезују се идеје о колективним жељама и сновима једног друштва, о нашем све компликованијем односу са природом, о

⁹⁴ „Свака слика се налази: (1) у интесликовном односу, јер се ликовно и иконографски налази у односу с другим сликама, чијом трансформацијом настаје; (2) у интерконтекстуалном односу, јер се указује као презентација значења контекста у којем је настала и јер се њена значења мијењају излагањем у различитим свјетовима умјетности и културе; (3) у интертекстуалном односу, јер није пуки визуални феномен него значењски систем који се налази у односима указивања на опће језичке замисли или њихове специфичне формулације у култури, књижевности, идеологији, религији. Интертекстуални аспекти слике се могу прочитати, разумјети и интерпретирати природним језиком.“ „Појмовник сувремене умјетности“ Шуваковић Мишко, стр. 284

индивидуализацији појединца у високотехнолошком свијету, и банализацији јавног простора и масовне културе. Замишљена слика раја тако постаје његова перверзна визија.

С обзиром на идилично схватање мотива као односа једног друштва према идеји раја, ови купачи кроз своју контрадикцију осликају снове данашњице. У складу са тим ружно, неприродан колорит, различити приступи у сликању, елементи описани у писаном дијелу рада коришћени су да допринесу утиску тог раја као једног баналног мјеста. Ефекат овакво постављеног рада је у његовим двоструким конотацијама, које се крећу од невиности до искривљених жеља, које успостављају дијалог са посматрачем.

У мом случају купачи постају све супротно од њиховог првобитног читања као лијепих и узвишених, а бављење простим и ружним представља идеолошку позицију блиску у постмодерном начину мишљења, критички натројеном према друштвеним и културним феноменима.

У приступу користио сам постмодерне тактике пародије и пастиша, који омогућају да се старе идеје реконструишу у новом контексту, реферишући на богату историју овог мотива.

Мој рад настаје са жељом да се истражи сложени однос између традиције и савремености, користећи иронију и хумор као кључне елементе свог израза. Инспирисан овим мотивом стварао сам радове који провоцирају смијех, али истовремено позивају и на дубље размишљање и упућују на контрадикције и парадоксе савременог друштва.

При изради ових радова, користио сам различите технике умјетничког изражавања, укључујући класичне цртачке и сликарске методе, као и методе апстрактног и фигуративног сликарства. Додатно, примјењивао сам и технику асамблажа, стварајући композиције које се ослањају на препознатљиве мотиве из умјетничке прошлости, али сам их на том путу преображавао кроз призму личног и савременог контекста. Моја дјела се служе пародијом и комбинују познате умјетничке стилове и технике, изазивајући традиционалне представе о умјетности и њеним вредностима. Инспирисан постмодернистичким приступом, цитирањем и еклектичким спајањем различитих стилова,

кроз употребу хумора и ироније, стремио сам ка томе да упозорим на апсурдности наших навика и самољубља у потрошачком свету.

Хумор ми служи као средство за ослобађање од озбиљности умјетности и отварање простора за игру и експериментисање. Кроз смијех, позивам посматраче да размисле о сложеним питањима идентитета, аутентичности и вриједности у савременом друштву.

Слике изложене у овом пројекту, као и мој рад уопште, не теже да понуде једнозначне одговоре, већ кроз ироничан осврт на сликарску историју кроз коју алудирају на савремено друштво, позивају посматраче да преиспитају своје претпоставке о умјетности, и да конструишу сопствено значење.

Коначно кроз овај рад, настојао сам да поставим питања о природи стварности и илузије, о фрагментацији идентитета у времену када граница између између њих постаје замагљена.

Сама поставка изложбе овог докторског умјетничког пројекта „Купачи“ се састоји из два дијела и представљена је у два одвојена простора на различитим локацијама. Први дио изложбе састоји се од асамблажа и цртежа малог формата, и изложен је у изложима галерије ФЛУ. Сам рад замишљен је као једна сценска поставка која је у сталној комуникацији са пролазницима и стварном свијету који стоји наспрем ње, што омогућава

излагачки простор, будући да су излози доступни погледу публике 24/7.



Слика 35: дио поставке изложбе „Купачи“ у излозима галерије ФЛУ, 2024.

За презентацију и саму концепцију рада било је важно његово излагање ван ушушканог галеријског простора и иступање у стваран свијет коме се обраћа. Драгоцјене су реакције пролазника који нису упућени у савремене умјетничке токове којима је поставка дјеловала као занимљива туристичка атракција и прилика за прављење селфи фотографије.

Излагачки простор састоји се од четири велика освијетљена излога који су послужили као својеврстан рам у којима је рад постављен у њиховом средишту. У три одвојена излога

централно су постављени радови формата 80x80 на којима су фигуре купача изведене колажирањем и моделовањем сунђера који стоје на сликарски једноставно ријешеној подлози која се састоји од два плана, зелене траве и неба боје брескве при заласку сунца са понеким једноставним облаком који се на њему налази. Облаци су испуњени шљокицама а на доњем дијелу слике налазе се залијепљени цветићи за уљепшавање школског прибора који скупа доприносе лошем укусу овог рада. Сликане површине изведене су у једном тону, поприлично досадно, без неке динамике, а фокус је на тактилним фигурама.

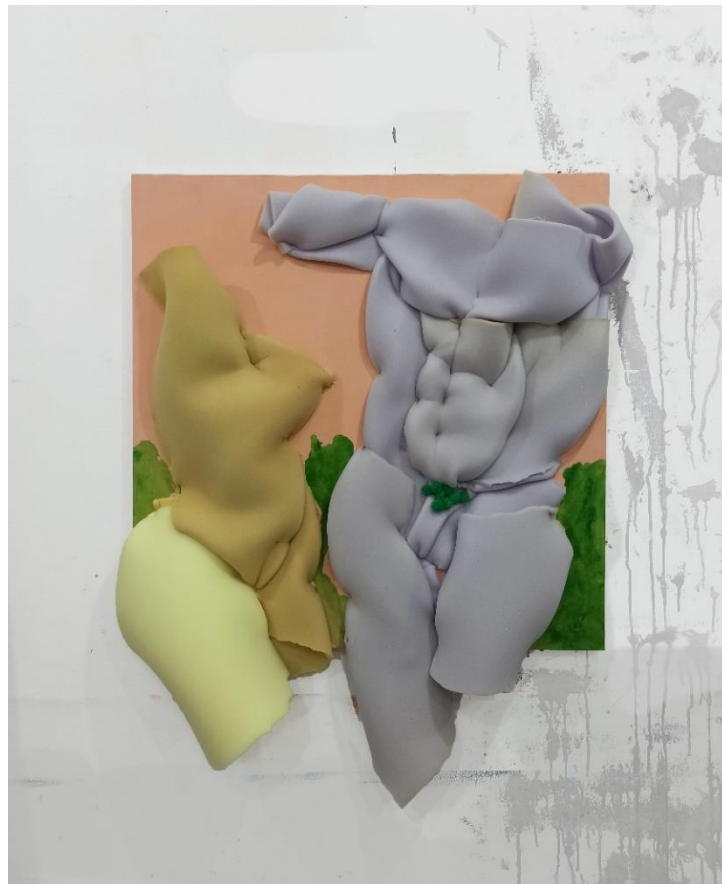


Слика 36: дио поставке изложбе „Купачи“ у излозима галерије ФЛУ, 2024.

Саме фигуре изведене су тако да провоцирају поглед публике, кадрирани на начин који приказује дјелове тијела који могу изазвати сексуално узбуђење, на њима се види торзо, задњица или груди апстрахованих људских форми. Без икаквих личних и људских

карактеристика, фетиши без главе и лица. Они служе као јефтина (будући да су израђени од сунђера) представа тјелесног, док њихов излазак у трећу димензију мами посматрача на додир. У последњем излогу налази се рад већих димензија на коме се је портрет израђен истим поступком, који има улогу посматрача. Скрајнут са стране као фигура великог брата надгледа ситуацију, а уједно је ту да подсети на то да је симулакрум који се представља смишљен и циљан.

Што се тиче саме израде рада, они настају техникама цртежа и асамблажа, који је хибридна форма која комбинује сликарске технике са скулптуром и свакодневним предметима. Овакав приступ стоји на линији раних авангарди и техника колажа и дадаистичког асамблажа или Раушенбергових комбинованих слика. Због шаљиве природе радова, и позиције у којој је потребан корак више да би слика привукла пажњу, излазак у трећу димензију и техника асамблажа је дјеловала као логичан потез у коме се слика нуди публици правећи први корак ка њима.



Слика 37: „Двоје“, сунђер и акрил на лесонит табли, 80x80, 2024.

Будући да је оваква умјетничка форма настала са идејом да се избришу границе између умјетности и живота увођењем свакодневнице у само умјетничко дјело, ови купачи спајају се са оним јефтиним масовно произведеним. Шљокице, сунђери, веселе боје, алудирају на савремени фолклор и свеопшти кич садашњег времена.



Слика 38: „Цвеће“, сунђер и акрил на лесонит табли, 80x80, 2024

Асамблаже прате мали цртежи који су рађени у сличном маниру, израђени у класичној акварел техници, употребом јарког „веселог“ колорита и увођењем шљокица. Уоквирени у шареним рамовима како би све скупа допринијели утиску баналности и кича.



Слика 39.: цртежи из циклуса „Купачи“

Одабир материјала који су комбиновани са сликом настао је спонтано, почевши од јефтиних предмета за уљепшавање или за приређивање забава, масовно произведених у Кини, са идејом о „уљепшавању“ слике, (не)сликарским средствима. Убрзо се јавља и сунђер у формирању људског тијела или његових појединих дјелова, захваљујући својој способности да лако постигне било коју задату форму. Он је и симболично одговарао на задату тему као јефтин синтетички производ, лак и мекан на додир, који између осталог највише служи прању или купању због своје изазарито упијајуће способности. Употреба оваквих материјала нагиње ка лошем укусу, они циљано настају са идејом да изазову реакцију и доведу у питање добар и лош укус.

Сами цртежи су наративне природе и служе као трагови за боље читање цјелокупне поставке, они експлицитније објашњавају шта се дешава у овој верзији рајског врта. Један цртеж полази од Фрагонарове слике који је послужио као референтна тачка кича у класичној умјетности, али у овом цитирању композиција добија експлицитнији тон.



Слика 40,41: Жан Онор Фрагонар „Купачи“; Јован Воротовић, цртеж рађен по Фрагонару, 2024

Слична пракса или дух који ови радови носе може се наћи у раду ситуациниста, Асгера Јорна и његових модификација, које се путем вандализма подсмјавају буржоазји а уједно и тадашњој авангарди. У мом случају тај подсмјех је усмјерен ка друштвеним појавама и дјелује као нека врста огледала наспрам случајних пролазника.

Један битан дио у изради ових радова јесте и личан мотив и уживање у давању оваквих ироничних друштвених коментара. Стварање ружне и у некој мјери провокативне умјетности може се тумачити као чин враћања „дуга“ једног умјетника времену у коме настаје и постоји.

Цитирање купача и њихово претварање у нешто готово трагикомично за мене предствља забаван чин, по некој линији постоји веза или инспирација која потиче од савремених анимираних филмова попут Саут парка. Њихова моћ лежи у неозбиљности коју тај формат носи, и који као такав „трпи све“. Па је у том случају могуће изокренути стварне

чињенице, „чачкати“ и дирати било које теме под окриљем наивности цртаног филма и карикатуре из које потичу. Примјери слични саут парку у суштини настају и постоје као централни дио популарне и масовне културе, док дјелују субверзивно и критички унутар ње саме.

Важан дио рада у овом сликама је њихова наглашена и вулгарна сексуалност, еротизам и уживање су јаки елементи, одмах уочљиви на раду. Њихова улога је да дјелује на пољу хумора, по принципу карикатуре описаном у првом поглављу рада, али и да прави паралелу са порнографијом и изразито сексуализованим временом у коме радови настају.

Други дио изложбе састоји се од слика мањег и већег формата, изложених у простору Оставинске галерије. Циљ и мотив је исти као у изложбама, разликује се само у средству у којем то постижу. У овом случају тај осјећај баналности хтио се постићи реферисањем и цитирањем на већ постојеће примјере купача из историје умјетности. Предлошке за радове чине Пикасове „Госпођице из Авињона“, затим Кирхнерови „Купачи са језера Морицбург“, Каравађов „Нарцис“, слика Ђузепеа Цезарија „Дијана и Актеон“, као и низ других мање познатих неокласичних слика са прелаза између 19ог и 20ог вијека. Чинећи их том трансформацијом ружним, чудним или смијешним и дајући на тај начин сликама ново значење или нови контекст у њиховом тумачењу. Поставка је замишљена тако да наглашава комуникацију између слика, остављајући трагове њиховог читања као цјелине. Али на тај начин да је поставка отворена за различите интерпретације и да је посматрач тај који треба да конструише крај те приче. У том вишеслојном значењу фокус је био на атмосфери која читав рад боји дозом неозбиљног. Сликарски приступ у реализацији ових стилизованих фигура почива на употреби експресивног сликарског манира, у некој мјери између фигурације и апстракције. По истој матрици и слике постају дио једног измишљеног баналног рајског врта у коме обитавају ти купачи, издеформисани и сликани у интензивном неприродном колориту.



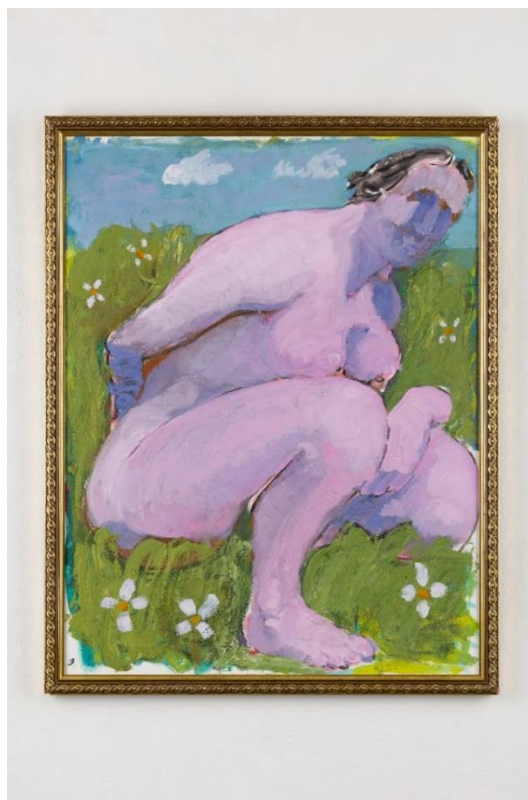
Слика 42: дио поставке изложбе „Купачи“ у Оставинској Галерији, 2024.



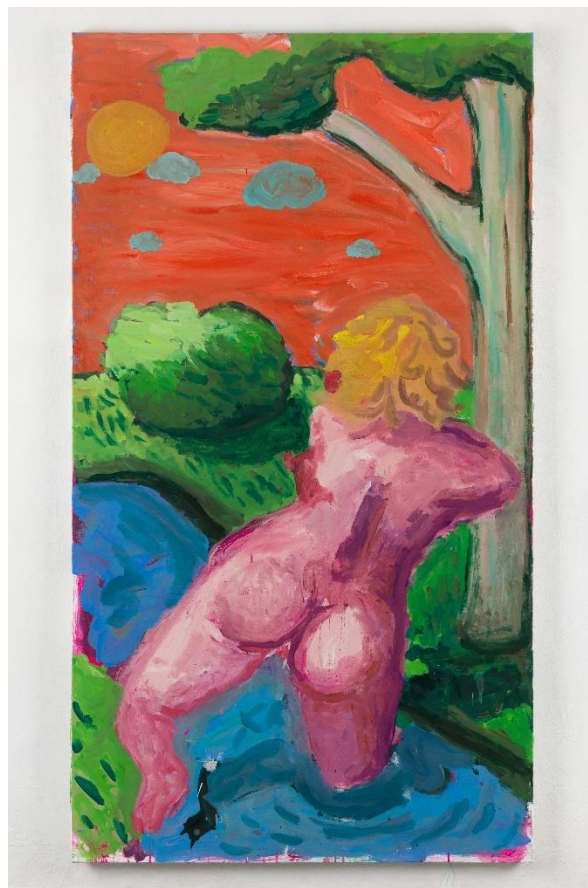
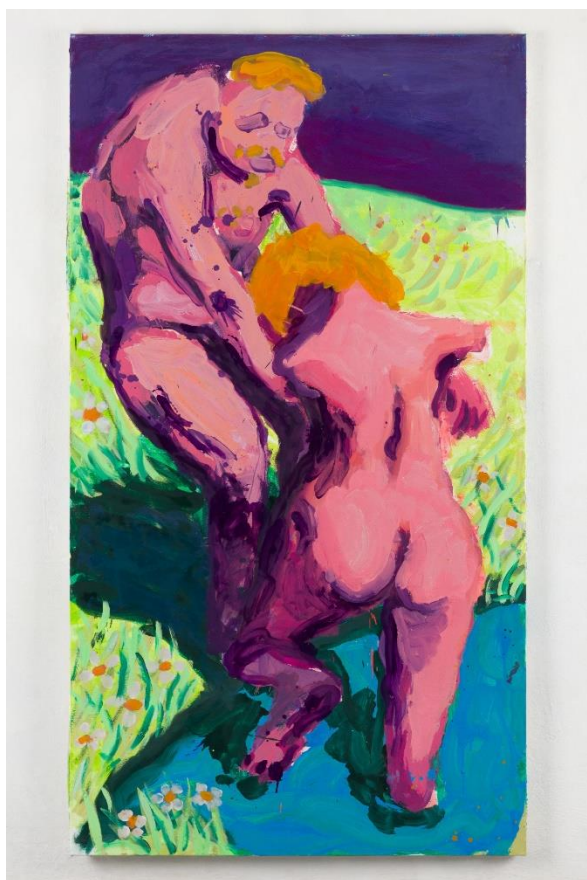
Слика 43: без назива, уље на платну, 210x140, 2024.



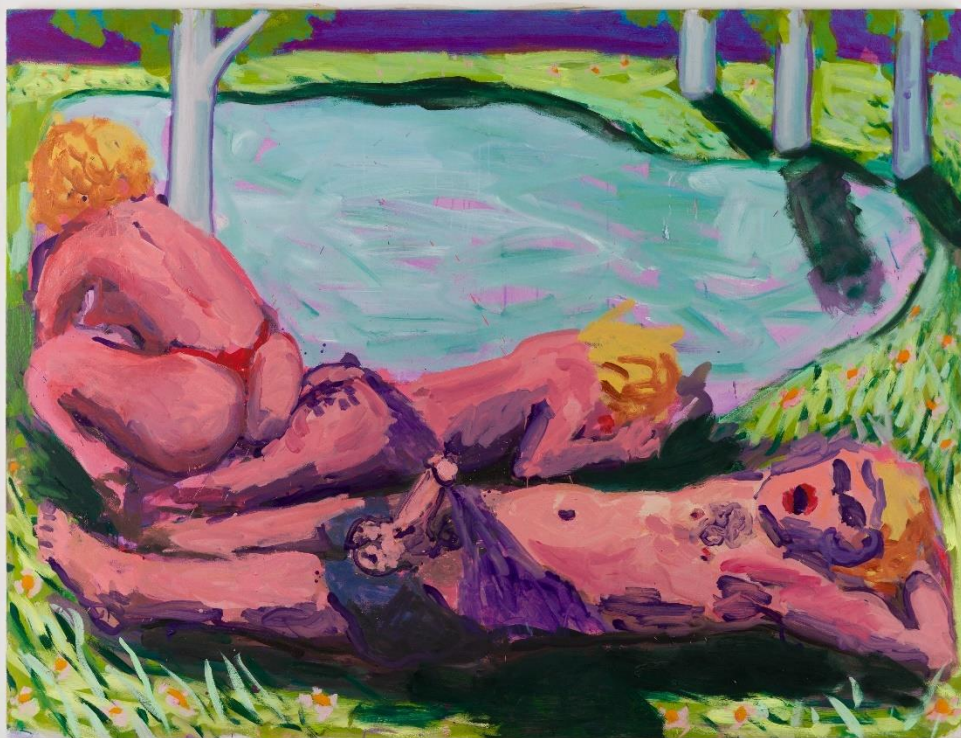
Слика 44: без назива, уље на платну, 170x140, 2024.



Слика 45,46: низ минијатура са изложбе „Купачи“2024.; без назива, уље на папиру 55x70, 2021.



Слика 47,48: без назива, уље на платну, 180x100, 2024.; без назива, уље на платну, 180x100, 2024.



Слика 49,50: без назива, уље на платну, 185x140, 2024.; „Нарцис“, уље на платну, 145x110, 2024.



Слика 51: без назива, уље на платну, 185x145, 2024.



Слика 52: без назива, уље на платну, 180x100, 2024.



Слика 53: „Госпођице“, уље на лесонит табли, 140x210, 2020.

Закључак

Реализација овог докторског умјетничког рада, практичног и писаног дијела, пружила ми је прилику да боље размотрим све аспекте везане за мој умјетнички рад и да га смјестим у један шири историјски и теоријски оквир.

Намјера овог рада је била да истражи приступ који путем слике успоставља критички однос према стварности, формиране као `огромне акумулације призора`.⁹⁵ Оваквav приступ заснован је на пракси чији коријен лежи у умјетности Даде и субверзији естетизоване стварности путем хумора. Будући да је антиестетика постављена као неопходан услов развоја умјетности од модерне до данас, кључан дио овог рада био је да испита утицај и улогу естетике ружног и лошег укуса као покретачке силе и алата у тој субверзији. Кроз анализу различитих приступа, теоријских и практичних, уочио сам комплексност и дубину овог концепта, који превазилази површинске претпоставке о естетици.

Један од потенцијалних доприноса оваквог умјетничког приступа је отварање простора за алтернативне наративе и перспективе. Такође може имати и терапеутски ефекат, на публику као и на самог ствараоца. Кроз ругање и субверзију умјетност може понудити ослобађајући осјећај који подстиче саморефлексију.

Закључак је у складу са наведеним парадоксалан, као и сам рад у доброј мјери, у овом случају лоше представља нешто добро и позитивно. У савременим околностима лоше провоцира нове одговоре, испитује традиционалне норме и у случају умјетности постаје корективни фактор и средство умјетничке борбе.

⁹⁵ Термин *Ги Дебора* који користи у „Друштво Спектакла“

Биографија

Рођен на Цетињу 1992. године. Основне и мастер академске студије завршио 2017/18. године на сликарском одсеку ФЛУ у Београду, у класи проф. Дарије Качић. Тренутно похађа докторске умјетничке студије на ФЛУ код проф. Весне Кнежевић, смјер сликарство. Од 2018. члан УЛУЦГ.

2019. године представљао Црну Гору у културној размјени у оквиру програма Министарства културе Кине и земаља централне и источне Европе под називом „Умјетнички судар преко планина и океана“.

2021. године учествује у резиденцијалном програму „Ците Интернационале дес Артс“ у Паризу.

Изложбе:

2023– Самостална изложба „Антроповизије“, галерија 73, Београд

2022 – Самостална изложба „Ала је леп овај свет“, галерија Рефлектор, Ужице

2021 – Групна изложба „СКЛОП(КА)“, галерија ФЛУ, Београд

2021 – Групна изложба „Доба обнове“ , галерија Рефлектор, Ужице

2019 – Групна изложба " Умјетнички судар преко планина и океана", градска галерија Лингчен, Кина

2019 – Групна изложба „Погледи 2019“, галерија 73, Београд

2019 – Самостална изложба у оквиру фестивала свјетлости „Засјаће палаци“, градска галерија Котор

2018 – ФЕСТУМ, галерија СКЦ, Београд

2018 – Групна изложба *Jedinstvo različitosti*, Пејпергирл галерија хуб, Beograd

2017 – Самостална изложба у галерији дома културе Пријепоље

2017 – Изложба цртежа и малих скулптура, галерија ДОБ, Београд

2017 – Групна изложба *Колективни Идентитет*, Галерија Штаб, Београд

Списак илустрација:

Слика 1: примјер гротескног орнаментa;

<https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/Grotesque>

Слика 2: Хијеронимус Бош, централна слика триптиха „Врт уживања“;
<https://www.sothebys.com/en/videos/hieronymus-bosch-the-garden-of-earthly-delights>

Слика 3: Питер Бројгер старији „Парабола сlijепих“;
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blind_Leading_the_Blind#/media/File:%D0%9F%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%87%D0%B0_%D0%BE_%D1%81%D0%BB%D0%B5%D0%BF%D1%8B%D1%85.jpeg

Слика 4: Франциско де Гоја „Сатурн прождире сина“

<https://karantrichal.medium.com/goyas-painting-saturn-devouring-his-son-is-one-of-the-most-fascinating-works-of-visual-art-of-aa3cf671e32f>

Слика 5: Хонор Домиер „ Сви смо ми поштени људи, зато хајде да се загрлимо и завршимо с тим“

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honor%C3%A9_Daumier_-_Caricature,_plate_439-_We_are_all_honest_men,_so_let_us_embrace_and_be_done_-_1946.184_-_Cleveland_Museum_of_Art.jpg

Слика 6: : детаљ фреске из Помпеје; приказ Приапуса римског бога плодности са огромних фалусом

<https://ancientorigins.tumblr.com/post/121359583608/pompeii-fresco-depicts-hapless-priapus-with-a>

Слика 7: Пол Мекарти „Механички воз“

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/17/paul-mccarthy-hauser-wirth-review>

Слика 8: примјер кича преузет са интернета

<https://myblueflamingo.wordpress.com/2014/05/06/kitsch-in-decoration/>

Слика 9: Цеф Кунс „ Мајкл Џексон и Баблс“

<https://news.artnet.com/market/jeff-koonss-art-is-on-the-moon-but-his-prices-have-cratered-can-power-players-reignite-his-market-2436175>

Слика 10: Марсел Душан „Фонтана“

https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_%28Duchamp%29#/media/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg

Слика 11: William de Kooning „Woman“ 1950.

<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/figure-meat>

Слика 12: Едвард Мане „Доручак на трави“

https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D1%80%D1%83%D1%87%D0%B0%D0%BA_%D0%BD%D0%B0_%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B8#/media/%D0%94%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%B0:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe.jpg

Слика 13: Јован Воротовић по Манеу, уље на платну

Слика 14: Ернст Лудвиг Кирхнер „Купачи на језеру Морицбург“

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kirchner-bathers-at-moritzburg-t03067>

Слика 15: Слика 15: „Аркадија“, комбинована техника, 2020.

Слика 16: Керол Данхам „било који дан“

<https://tatintsian.com/artists/carroll-dunham/works/?img=2>

Слика 17: Слика 17 : Роберт Раушенберг „Монограм“

<https://www.theartstory.org/definition/assemblage/>

Слика 18: „Одалиска“ комбинована техника на лесонит табли, уље, сунђер и екстензија за косу

Слика 19: Супли, дио поставке са изложбе „Bad painting“, New Museum of Contemporary Art

<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/5>

Слика 20: Асгер Јорн модификација „Рафаелови анђели“

<https://museumjorn.dk/en/exhibit/detournement-2/>

Слика 21: Рене Магрит „Гладовање“

<https://www.kqed.org/arts/13833315/sfmonta-shows-the-vache-side-of-magritte>

Слика 22: Филип Гастон „Сан Клементе“, на слици је карикатура плачљибог Ричарда Никсона са предимензионисаном и упаљеном ногом.

<https://www.nytimes.com/2016/10/31/arts/design/philip-guston-and-his-barbed-pen-nixon-years.html>

Слика 23: Филип Гастон „Студио“ 1969,

<https://www.artsy.net/artwork/philip-guston-the-studio>

Слика 24: Пол Мекарти дио поставке у галерији Хаусер&Вирт

<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5104-paul-mccarthy-ws-sc/>

Слика 25: дио изложбе „Ала је леп овај свет“ у галерији Рефлектор, 2022.

Слика 26: дио изложбе „Ала је леп овај свет“ у галерији Рефлектор, 2022.

Слика 27: дио изложбе „Ала је леп овај свет“ у галерији Рефлектор, 2022.

Слика 28: дио изложбе „Ала је леп овај свет“ у галерији Рефлектор, 2022.

Слика 29: дио изложбе „Ала је леп овај свет“ у галерији Рефлектор, 2022.

Слика 30: Андре Бутзер дио поставке у галерији Ернан Флорес, 2018.

<https://ehrhartdflorez.com/en/exhibitions/andre-butzer-2018/>

Слика 31: „Ева“, уље на платну, 90x145, 2023.

Слика 32: „Адам“, уље на платну, 100x150, 2023.

Слика 33: „Рајски врт“, уље на платну 200x140, 2023.

Слика 34: без назива, уље на платну, 200x80, 2023.

Слика 35: дио поставке изложбе „Купачи“ у изложима галерије ФЛУ, 2024.

Слика 36: дио поставке изложбе „Купачи“ у изложима галерије ФЛУ, 2024.

Слика 37: „Двоје“, комбинована техника, акрил и сунђер на лесонит табли, 2024.

Слика 38: „Цвеће“ комбинована техника, акрил и сунђер на лесонит табли, 2024.

Слика 39: цртежи из циклуса „Купачи“, 2024

Слика 40: Жан Онор Фрагонар „Купачи“

https://simple.wikipedia.org/wiki/The_Bathers#/media/File:Fragonard_The_Bathers.jpg

Слика 41: цртеж по Фрагонару, акварел, 2024.

Слика 42: дио поставке изложбе „Купачи“ у Оставинској галерији, 2024.

Слика 43: „Без назива“, уље на платну, 210x140, 2024.

Слика 44: без назива, уље на платну, 170x140, 2024.

Слика 45: низ минијатура са изложбе „Купачи“ у Оставинској галерији, 2024.

Слика 46: без назива, уље на папиру, 55x70, 2021.

Слика 47: без назива, уље на платну, 180x100, 2024.

Слика 48: без назива, уље на платну, 180x100, 2024.

Слика 49: без назива, уље на платну, 185x140, 2024.

Слика 50: „Нарцис“, уље на платну, 145x110, 2024.

Слика 51: без назива, уље на платну, 185x145, 2023.

Слика 52: без назива, уље на платну, 180x100, 2024.

Слика 53: „Госпођице“, уље на лесонит табли, 140x210, 2022.

Библиографија:

„On Ugliness“, edited by Umberto Eco, Harvill Secker, London 2007

„Умрежена слика“, Маја Станковић, Факултет за медије и комуникације, Артпринт, Нови сад 2022.

„Умјетност росле модерне“, Доналд Куспит, Арт Прес, Београд, М. Опешковића 38. 2019.

„Компаративна анализа рекламне фотографије и репрезентације рода у социјалистичкој транзицијској Србији“, Марија Вујовић, Београд, 2016.

„Кант и заснивање модерне естетике, О осјећају просуђивања сврховите форме лепог предмета“, Небојша Грубор, ДРАСЛАР – Београд, Далматинска 47. 2016

„У току“, Борис Гројс, Јавно предузеће Службени гласник, Београд, 2020

„Постмодернизам“, Фридрих Џемсон, ЦИД, Подгорица, Његошева 11, 2016.

„Георг Базелиц“ Тхамес & Худсон, Лондон 2021.

„Између дела и предмета“ Никола Дедић, Факултет за медије и комуникације, Београд 2017.

„Umetnost- kritika 1945-2000“ Јеша Денегри, Skripta, Beograd 2022.

„Појмовник сувремене умјетности“ Мишко Шуваковић, Хоретски, Загреб, 2005.

„Фигуре у покрету, Савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности“ група аутора, Мишко Шуваковић и Алев Ерјавец (ур.), Аточа, Београд 2009

„On the Politics of Ugliness“, Sara Rodriguez, Ela Przybylo, Palgrave, eBook, 2018.

„Painting beside itself“ David Joselit, The MIT Press, 2009.

„Indiscernibly Bad: The Problem of Bad Painting/Good Art“, M. Bowman, Oxford Art Journal, 2018.

„Umjetnost i utopija“, Predrag Finci, London, 2023.

„The Abuse of Beauty“ Arthur C. Danto, The MIT Press, 2002.

„The Aesthetics of Ugliness, A critical Translation“ Karl Rosenkranz, edited and translated by Andrei Pop and Mechtild Widrich, Bloomsbury, London, 2015.

„Francisco Goja“, Rose-Marie i Rainer Hagen, Podgorica, 2007.

„The Artworld“, Arthur Danto, the journal of Philosophy, 1964.

„Aesthetic assessment of kitsch: A reading on bad taste in Kant`s "Critique of aesthetic judgment“, Uysal Ürey, Z. Ç., 2023.

„Kitsch, an antology of bad taste“, Gillo Dorfles, Studio Vista, London, 1969.

„Концепт естетике ружнога на примјеру умјетности радикалне енформел апстракције“, Барбара Гај Ристић, 2022.

„Bad painting“, Macria Tucker, *The New Museum 65th Avenue, New York*, 1978.

„The Art and Politics of Asger Jorn“, Karen Kurczynski, Ashgate, 2014.

„This is modern art“, Matthew Collings, Weidenfeld & Nicolson, London.

„After Modern Art 1945-2000“, David Hopkins, Oxford university press, 2000.

„The Joy of Life: The Idyllic in French Art, circa 1900“, Margaret Werth, University of California Press, 2002.

„Појмовник теорије уметности“, Шуваковић Миодраг, Орион арт, 2019.

Гротескно у сликарству и песништву / Волфганг Кајзер; превео са немачког Томислав Бекић. – 1. изд. – Нови Сад : Световни, 2004 (Нови Сад : МБМ плас). – 315 стр. : илустр. ; 21 цм. – (Библиотека Светови)

„Erns Ludvig Kirchner (1880-1938): Early Female Nudes in Landscapes“ Kathryn Rogge, 2010

Вебографија

Exhibition of new painting by Паул МсCarthy опенс ат Хаусер & Wirth ин Лондон. (н.д.). Репривед 19 January 2024, фром <https://artdaily.cc/news/72846/Exhibition-of-new-paintings-by-Paul-McCarthy-opens-at-Hauser---Wirth-in-London>

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095549988>

<https://www.e-flux.com/announcements/38735/rene-magritte-la-periode-vache/>

<https://americanart.si.edu/artwork/painter-iii-9753>

https://sr.wikisource.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B0_%D1%98%D0%B5_%D0%BB%D0%B5%D0%BF_%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%98_%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82

<https://www.frieze.com/article/strange-portrait-former-lover>

Изјава о ауторству

Потписани-а Јован Воровић

број индекса 5022/18

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Купачи - Естетика лошег укуса као логика постмодерног сликарства, изложба слика и цртежа

-
- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
 - да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
 - да су резултати коректно наведени и
 - да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 24.04.2024

Јован Воровић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Јован Воровић

Број индекса 5022/18

Докторски студијски програм Сликарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Купачи - Естетика лошег укуса као логика постмодерног сликарства, изложба слика и цртежа

Ментор Др. ум. Весна Кнежевић, ред. проф.

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) _____

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 24.04.2024.

Јован Воровић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

 Купачи - Естетика лошег укуса као логика постмодерног сликарства, изложба слика и цртежа

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 24.04.2024



1. **Ауторство:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.